

Исчезающие люди

Стыд и внешний облик

Benjamin Kilborne

DISAPPERING PERSONS

Shame and Appearance

Бенджамин Килборн

ИСЧЕЗАЮЩИЕ ЛЮДИ

Стыд и внешний облик

Под редакцией
Е. А. Спиркиной

Москва
Когито-Центр
2007

УДК 159.9
ББК 88
К 39

Утверждено редакционно-издательским советом Института практической психологии и психоанализа в качестве учебного пособия

Под общей редакцией
Е.А. Спиркиной

Научная редакция:
М. А. Гавриленко, И. Ю. Романов

Перевод с английского:
Е. Лоскутова (благодарности, предисловие, вступление, главы 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10), *З. Баблоян* (главы 5, 6, 7, примечания), *Е. Спиркина, В. Старовойтов* (Когда травма поражает душу: стыд, расщепление и душевная боль), *В. Старовойтов* (Дилеммы Супер-Эго), Т. Драбкина (Конфликты стыда и трагедия в «Алой букве»).

Печатается с разрешения автора

Килборн Б.

К 39 Исчезающие люди: стыд и внешний облик / Пер. с англ.— М.: «Когито-Центр», 2007.— 269 с. (Библиотека психоанализа)

УДК 159.9
ББК 88

Автор книги, имея подготовку по литературе, истории, антропологии и клиническому психоанализу, рассматривает вопрос о том, как человек, контролируя свой внешний облик, пытается совладать со своими чувствами. Считая, что психология внешнего облика еще не достаточно исследована, Килборн объединяет в своей книге примеры из литературы и своей клинической практики, чтобы сделать следующее утверждение: стыд и внешний облик являются главной причиной страха, возникающего и у литературных персонажей, и у реальных людей. Автор описывает, что стыд по поводу своего внешнего облика порождает не только желание исчезнуть, но и страх исчезновения.

«Исчезающие люди» являются неким гибридом прикладной литературы и прикладного психоанализа, они помогают нам понять истоки психокультурного кризиса, потрясающего наше ориентированное на внешность, побуждающее к стыду общество.

Книга будет интересна не только психоаналитикам и студентам, изучающим психоанализ, но и широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-89353-231-9 (рус.)

СОДЕРЖАНИЕ

Избранные статьи

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА РУССКОГО ИЗДАНИЯ

Проблемы стыда

Американский психоаналитик Бенджамин Килборн является как практикующим психоаналитиком и музыкантом, так и теоретиком психоанализа, написавшим уже немало книг и статей. Русскому читателю предстоит познакомиться с его творчеством впервые.

Судьба привела его в психоанализ через музыку, философию и этнографию. Прожив много лет во Франции и занимаясь там этнографическими исследованиями, он вернулся в Америку и окончил институт психоанализа в Лос-Анджелесе, где и занимался психоаналитической практикой и преподаванием психоанализа. Для него психоанализ — это часть европейской культуры, литературы и философии. И это хорошо видно в его произведениях, пронизанных лингвистическими параллелями и литературными аллюзиями.

Главным предметом его интереса является человеческое страдание, связанное со стыдом за самого себя, с чувством собственного изъяна, неполноценности. Это глубоко гуманистическое, сугубо человеческое, какое-то глубинное сомнение в собственном совершенстве присутствует у любого человека. Переживание стыда за самого себя и связанных с этим разнообразных страданий о несовершенстве своего внешнего вида, фигуры, одежды, формы глаз, ушей или носа, или ощущение своей тотальной неполноценности, никчемности, неадекватности и нелюбимости или физической немощи — это то базовое переживание, избежать которого не может практически никто. Стыд — это категория экзистенциальная, это часть человеческого бытия, он живет в каждом. Автор предположил, что ни один индивид, даже не демонстрирующий никаких симптомов стыда,

все равно несет его в себе как имманентное человеческое свойство, культурально обусловленное необходимостью человеческого взаимодействия и вытекающими отсюда понятиями личностной зрелости, автономности, личностных границ, предполагающих взаимность и отдельность, а также необходимостью предъявления себя другим таким, каким ты хочешь, чтобы тебя видели, а это означает дуализм внешнего и внутреннего, славу и позор, маску и сущность.

Задачу книги можно рассматривать как попытку показать широкую панораму проявлений стыда в истории человеческой культуры и напомнить нам о том, что стыд присутствовал всегда и что в практике психотерапии и психоанализа мы видим его работу и его проявления повсеместно. Природу стыда автор видит в несовпадении надежд и фантазий о всемогуществе с несостоятельностью в реальности, связывает стыд с разочарованием и крушением надежд. Стыд — это потеря социального лица, стыд — это публичное обнажение своих недостатков. Стыд в представлении Килборна — это не болезнь, не патологическое развитие личности, хотя при патологических развитиях личности он бывает невыносим, и тогда человек вынужден от него защищаться разными средствами, например, отрицанием или расщеплением. Стыд в представлении автора — это сущность, или суть, или имманентная часть нашей души, нашего Я.

Килборн предлагает другую трактовку пьесы Софокла об Эдипе, отличающейся от трактовки Фрейда, положившего сюжет пьесы в основу психологического комплекса Эдипа, приводящего к чувству вины. Килборн убедительно показывает, что Эдип страдает не от вины, а от стыда. Он высказывает предположение, что главные переживания Эдипа заключаются не в том, что он хотел убить отца и спать с матерью, а в том, что он как раз не хотел этого делать: он стремился освободить граждан города Фив, сделать их счастливыми, а в итоге оказалось, что он сам совершил цепочку преступлений и стал виновником трагедии. Он выколол себе глаза, чтобы не видеть, как его видят другие, из-за ужасного чувства стыда и позора. Автор возводит чувство стыда к самому началу человеческого существования — к Адаму и Еве, их изгнанию из Рая, позору отделения от Творца, стыду за несоответствие ожиданий от них, за обнаружение в себе греха.

Перевод этой книги на русский язык актуален не только потому, что русская литература, особенно литература XIX–XX в., по мнению автора, наполнена глубокими художественными описаниями стра-

даний и ощущением стыда за беспомощность в сочетании со страстным желанием изменить жизнь — в этом смысле размышления автора особенно понятны и близки русскоязычному читателю. Читая эту книгу, в ней можно увидеть не только сугубо экзистенциальный и психологический аспект, но еще и нравственный. В каком-то смысле стыд можно рассматривать как оборотную сторону свободы и ответственности, как категорию падения и греха, как страдание не только и не столько психологическое, но как страдание души за свое несовершенство по сравнению с божественным замыслом человека. И в этом смысле история грехопадения Адама и Евы носит не только личностный, но еще и надличностный характер.

Категория стыда не относится к главным психоаналитическим категориям или понятиям. В практике психоанализа проблемой стыда занимаются мало — она не встречается на главных магистральных путях современной психоаналитической мысли,— однако работа Килборна привлекает наше внимание к этому переживанию и указывает на то, что оно занимает значительно большее место, чем нам бы того хотелось. Возможно, что та степень беспристрастности и честности, с которой аналитики вглядываются в себя и свои отношения с клиентами, ставшие в последние годы предметом особого внимания исследователей, сделала возможным с меньшим количеством стыда говорить о стыде.

Е.А. Спиркина,
кандидат психологических наук,
директор Института практической
психологии и психоанализа
Апрель 2007

БЛАГОДАРНОСТИ

Эта книга так долго вынашивалась, и трудности, которые сопровождали ее рождение, были настолько тягостны и приводили в такое замешательство, что она никогда не была бы закончена без великодушной помощи нескольких моих друзей, которым я обязан ее появлением. Дональд Ламм в самом начале увидел в этом проекте нечто стоящее. Мелвин Лански и Эндрю Моррисон предоставили дружескую поддержку и литературу, выразили пылкую преданность аналитической работе, а также приняли участие в проведении семинара «Динамика стыда» в рамках проходящей дважды в год встречи Американской психоаналитической ассоциации. Фигура Леона Вурмсера и его понимание чувства стыда служили путеводной нитью, его дружеское отношение и проницательность были чрезвычайно ценны. Эрудиция и аналитический склад ума Беннетта Саймона в трудные моменты оказывались источником надежды. Роберт Бенсон, Вернер Мюнстербергер и Дуглас Шейв поддерживали проект даже тогда, когда он был малопонятным. Работа Джозефа Адамсона о Мэлвилле и стыде напоминала мне, что мой труд может быть интересен всем, кто занимается литературными исследованиями. Его поддержка, неистощимый интерес и энтузиазм, неиссякавшие все эти годы, значили очень много. Урсула Малендорф предлагала меньше литературных примеров, но больше объяснений. Опыт Марион Фейб в кино стимулировал мою работу над главой о «Правилах игры». Дружба и ободрение Мелфорда Спиро были очень воодушевляющими. Стефен Розенблюм настоятельно советовал мне больше придерживаться клинического подхода. Пол Швабер высказал мнение, что в том, что касается Пиранделло, я «бью, значит, люблю». Анна-Мария Ризутто подтолкнула меня к тому, чтобы сле-

довать феноменологическому подходу в аналитической работе. Уильям Килборн-младший был не только братом, но и редактором с исключительной остротой взгляда и готовностью не единожды читать черновики. Аллертон Килборн очень хорошо знает, о чем эта книга, и с самого начала с любовью ободряла меня. Ева Вуд, изумительно одаренная как поэт, подтолкнула меня к большей четкости выражения мысли (а ее стихи позволили мне понять, как можно постичь чувства, лежащие в основе книги). Филипп Блюмберг поделился своими широкими взглядами и поддержал меня в трудные моменты. Я не знаю, что бы я делал без дружбы Михаэля Гилсенана, он провел много часов в Хэппи Пэнкейк, и хотя его мысли были заняты оперой, он сумел одолеть мои ранние наброски. Я также хотел бы поблагодарить троих анонимных читателей издания State University of New York Press, давших замечательные и содержательные рецензии; Джеймса Пельца — редактора, обладающего обходительными манерами и зорким глазом; Кристин Хамель, которая следила за подготовкой книги к печати; Джейн Кернер, чья дружба и редакторский труд спасли меня от стыда; и, конечно же, больше всего — моих пациентов.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Я испытываю особую радость от того, что моя небольшая книга вышла в России — стране, язык которой я люблю, а культурные традиции — глубоко почитаю. Русские сказки передавались из поколение в поколение, рассказывались нараспев, имели множество форм художественного выражения, и воображение рассказчиков, добавлявших к ним разные детали, делало их более выразительными. Темы моей небольшой книги близко перекликаются с темами русской литературы и русской философской мысли. Эта тема стыда, возникающего от ощущения всемогущих надежд и пустой реальности, страстного желания осуществить мечту, которое приводит лишь к осознанию того, насколько бессильно было это желание и как больно признавать свой стыд. И все же в этом признании кроется надежда и человечность. В нем заложены возможности быть увиденным, а также источники человеческих чувств и человеческих отношений.

Русскую музыку и русскую литературу пронизывает тоска, и одной из причин, которая делает ее столь пронзительной и столь сильной, является стыд, возникающий от осознания противоречия между радужными мечтами и серой реальностью, вымышленными мирами, недостижимыми и неприкасаемыми, и ежедневной рутиной, постоянно вторгающейся в мысли и ограничивающей свободу людей,— той рутиной, которая, как трясина, затягивает человеческие существа в свою безжалостную безнадежность. И перед лицом всего этого встает непокорное воображение, порой лишь делающее еще более глубокой ужасную могилу надежды, но отстаивающее свои права и непрестанно ведущее борьбу за свободу.

Многие рассказы и пьесы Чехова пронизаны болью несбывшихся надежд и отчаянием. Одной из характерных черт чеховского повествования, а также многих русских литературных и музыкальных произведений, является сила этой боли. Реальность и вымышленный мир тесно переплетаются, потому что реальность невыносима, а воображение нуждается в ощущении реальности. И в этих условиях надежда становится невероятно болезненной. И все-таки альтернатива — покорность и уход в себя — еще более неприемлема, потому что она приводит к смерти.

Чеховская «Чайка» начинается с вопроса, который Медведенко задает Маше: «Отчего вы всегда ходите в черном?» Это совершенно простой вопрос, который, на первый взгляд, относится к обыденной реальности. Ответ задает тон всей пьесе: «Это траур по моей жизни. Я несчастна»,— говорит Маша. Неожиданный сдвиг эмоционального тона открывает пропасть, у которой не видна дна,— зияющий провал между рутиной обыденной жизни и внутренней печалью, для которой нет выхода и которую некому излить, что порождает еще большую разобщенность между людьми. Эти чеховские мотивы одиночества, накладываясь, как в музыке, один на другой, углубляют и расширяют эмоциональный тон пьесы. И музыка, составляющая фон (меланхолический вальс), вместе с воем собаки, создает ощущение грусти.

Описанная Чеховым картина в начале пьесы также передает это ощущение: «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно». Это вымышленное пространство, эта сцена скрывают вид озера и не дают увидеть, куда ведет тропинка. В мире Чехова никто не может видеть далеко, и это делает мечты все более желанными. И все же эти мечты не уносятся далеко, в них нет будущего — они приговорены к реальности. Как сказал Треплев: «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах». Мечты поддерживают невыразимое ощущение изоляции, одиночества и отчаяния, и все-таки все персонажи продолжают жить. Как и в декорации пьесы, у них нет перспективы — озеро скрыто от глаз.

Пьеса Треплева также окутана мечтами, и это придает незабываемую тональность всей работе. Каденции пьесы, в исполнении

Нины, резонируют с темами погружения в мечты и оторванности от жизни, колебаниями между крайним идеализмом и полным отчаянием. Персонажи стремятся к тому, что не достижимо: Маша влюблена в Костю, Костя — в Нину; напрасные мечты и желания лишь обостряют боль и усиливают отчаяние.

В «Дяде Ване» изображается отчаяние и безрадостное ощущение жизни дяди Вани, который говорит Соне: «Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!» И Соня отвечает ему: «Что же делать, надо жить! — и продолжает: «...дядя, милый дядя, мы увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную... Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах...» Но успокаивающие, казалось бы, слова Сони лишь делают более очевидным неизбывное отчаяние и депрессию дяди Вани. Мы вновь видим пропасть между радужными мечтами и иллюзорными желаниями, с одной стороны, и непреложными фактами реальности и человеческой слабости, с другой.

В пьесе «Три сестры» почти в самом начале действия Ольга высказывается на ту же тему, когда, говоря о своей службе в гимназии, добавляет: «... я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растет и крепнет одна мечта...» И ее сестра, Ирина, подхватывает: «Уехать в Москву». Москва — это город, до которого сестры никогда не доедут. Рефреном повторяющаяся мысль об отъезде в Москву символизирует собой неисполнимые мечты и острую тоску, граничащую с ощущением безнадежности.

Этот разрыв между мечтами и реальностью порождает стыд. Но стыд не обязательно токсичный, так как он обладает способностью напоминать нам о нашей собственной человеческой уязвимости и недостатках и тем самым пополнять источники укрепления человеческих связей. Когда литературному произведению удается достичь трудно постижимых сфер человеческих слабостей и страхов, тогда у читателя возникает надежда, что удастся справиться с чувством стыда.

Вспомним о том, что Чехов был первым значительным русским писателем, который вел свое происхождение из семьи крепостных. Возможно, поэтому у Чехова особое ощущение стыда... Этот стыд гуманный, потому что Чехов, в отличие от других писателей, никого не обвиняет. Страдания и печаль являются бесспорными и видимыми условиями человеческого существования, так как нет

злодея, ответственного за них, нет никакой социальной структуры, соотносимой со злом, и даже нет самой концепции зла. Но нет и концепции добра или счастья, потому что главное в произведениях Чехова — это несчастные судьбы людей, неспособных уйти от своей судьбы. Самосовершенствование, возвышение над толпой, махинации, флирт или целенаправленное развитие силы воли — им это неведомо. Скованные стыдом своего человеческого несовершенства, они не могут избавиться от своей тоски и ее силы, которая в чеховских рассказах звучит особенно остро.

В своей книге «Исчезающие люди: стыд и внешний облик» я попытался исследовать динамику стыда, используя материалы литературных произведений и клинических случаев. Как вы увидите, я надеюсь, динамика стыда во многом связана с человеческими трагедиями, а они, в свою очередь,— со стыдом. На протяжении многих лет я пытался развить особый подход к литературе, который дополнил бы психоаналитическое понимание, и к психоанализу, который позволил бы нам быть более чувствительными к эмоциональному воздействию литературных произведений. Такой подход, я думаю, прекрасно бы подошел к исследованию динамики стыда и человеческих страданий, которые она обнажает.

Хотелось бы выразить особую благодарность за подготовку этой книги к изданию на русском языке М. В. Ромашкевичу, Е. А. Спиркиной, а также переводчикам Е. Лоскутову и Б. Баблояну.

Б. Килборн
март, 2007

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга писалась более десяти лет и пережила бесчисленные изменения, благодаря чему, я надеюсь, общий смысл теперь стал более понятным. Имея подготовку по литературе, истории, антропологии и клиническому психоанализу, я использовал гуманистическую традицию, чтобы описать психокультурный кризис. Мое основополагающее положение не оригинально и не может удивить: мы пытаемся контролировать, что и как мы чувствуем тем, что контролируем то, как мы выглядим. Однако я думаю, попытка соединить этот тезис с представлениями о стыде и конфликте является новой областью исследования[1].

---

[1] Основываясь на клинических трудах Х. Б. Льюис (H. B. Lewis), Пирса и Сингера (Piers and Singer, 1953), Вермсера (Wurmser, 1981, 1987), Шнайдера (Schneider, 1977) и Томкинса (Tomkins, 1962, 1963, 1991), с одной стороны, и на работах таких социально ориентированных авторов, как Бенедикт (Benedict, 1946), Дои (Doi, 1973) и Линд (Lynd, 1958), с другой, авторы последнего десятилетия энергично исследовали тему стыда с различных точек зрения. Моррисон (Morrison, 1989, 1996) и Бручек (Broucek, 1991), переняв подход, навеянный психологией самости, изучали стыд в его связи с нарциссизмом, как защиту от нарциссических ран, а также как выражение нехватки и недостатка. Лански (Lansky, 1992, 1996, 1997) перенял подход, более отчетливо сформированный семейной динамикой, основывающийся на концепции конфликта. Риззуто (Rizzuto, 1992) явным образом подчеркивал бессознательный конфликт. Майкл Льюис (M. Lewis, 1992) выполнил полезный обзор. Натансон (Nathanson, 1987), следуя традиции Томкинса, представлял стыд как индивидуальный продукт биологической «прошивки». Задействовав судебную экспертизу, Миллер (Miller, 1993) рассматривает стыд как социально сконструированное последствие

Позвольте мне сказать несколько слов о моих методах. Во-первых, эта книга родилась из трудностей клинического опыта: как определить, описать и проработать психологические процессы, отвечающие за вытеснение и цензуру, которые, как я выяснил, связаны с динамикой стыда, идеализацией и эдиповым конфликтом. Мои пациенты, вовлекшие меня в решение этой трудной задачи, все время вдохновляли и заставляли меня двигаться дальше своей настойчивостью и смелостью в собственном анализе, несмотря на мучительное смятение, страдание и отчаяние («болезнь к смерти», о которой говорит Кьеркегор). Отдельные моменты их анализа появляются на протяжении всей этой книги. Хотя, как клиницист, я придерживаюсь феноменологического, ориентированного на влечения и конфликты теоретического подхода, я старался избегать теоретической полемики и сложной терминологии, пытаясь рассказать историю и поместить мои исследования в более широкий контекст. Наряду с тем, что описания психодинамических процессов отражают все важные перипетии, представляющие ценность для психоаналитиков и психотерапевтов, я надеюсь, что эта книга будет интересна студентам университетов, а также широкому кругу читателей.

Я использовал *психоаналитический* метод исследования в том смысле, в каком использовал этот термин Зигмунд Фрейд: без психоаналитических методов и клинического сеттинга я не смог бы определить свое поле исследования. Поэтому психоаналитическая практика была мне необходима для приближения к пониманию предмета. Но я подумал, что изучение этих динамических процессов не могло быть ограничено сугубо рамками психоанализа. Как антрополог

неудавшейся взаимности. Из философии пришли такие авторы, как Воллхейм (Wollheim, 1999), который сосредоточивается на «так называемых моральных эмоциях» (понятие, позаимствованное у авторов восемнадцатого века, подобных Адаму Смиту), и Уильямс (Williams, 1993), считающий стыд основой ответственности и моральных суждений. Из литературы — Адамсон (Adamson, 1997), обсуждающий стыд в произведениях Мелвилла (Melville, 1988) и других, и Кларк (Clark, 1999), которая пишет о стыде Секстон. Из социологии — Гоффман (Goffman, 1959), написавший о представлении себя в обыденной жизни, и Шефф и Ретцингер (Scheff and Retzinger, 1991), которые подчеркивали социальное значение страхов исключения (и стыда перед исключением). Обзоры работ, сгруппированные по различным дисциплинам, см., например: Kilborne, 1995a, 1997.

я понимал, насколько важны культурные процессы для адекватного понимания индивидуальных психодинамических процессов, и наоборот. Мне повезло, что я мог пользоваться трудами таких учителей и друзей, как Маргарет Мид, Джордж Деверу, Вестон Ла-Барр и Мелфорд Спиро. Используя работы антропологов, ученых, занимающихся социальной теорией, философов наряду с моим клиническим опытом, я имел возможность переходить от личностных феноменов к социальным и обратно, поскольку, как подчеркивал Деверу, они, по существу, скорее дополняют, чем противостоят друг другу. Кроме того, я решил, что для моей книги лучшим будет описание и изложение фактов, чем просто указание на проблему, поскольку это делает материал более ясным. Когда я начал размышлять о том, что должна из себя представлять эта книга, я столкнулся со своей непреодолимой тягой к текстам Луиджи Пиранделло, вызванной его обращением к такой теме, как облик* и вера человека в этот облик. Те, кому довелось читать первые наброски моей рукописи, удивлялись, что это не книга о Пиранделло. Этого не было в моих планах. Я старался понять динамику и трагические конфликты, окружающие феномены, которые оказались в центре моего внимания благодаря клинической практике. Творчество Пиранделло помогло мне исследовать и проверить мои идеи о стыде, конфликте и облике. Но, кроме того, я чувствовал в его творениях, как и в других литературных произведениях, порыв и боль, связанные с тем, что я пытался описать. В каком-то смысле Пиранделло удержал меня от того, чтобы я раздул свою теорию до размеров справочника «Золотые страницы».

В конце концов, двадцать лет, прожитых в Лос-Анджелесе, после того, как я жил в Париже достаточно времени, воспитывая ребенка, преподнесли мне контрасты, все еще до конца мною не понятые. В то время как Париж никогда не переставал изумлять

---

* Англ. «*appearance*» — сложное многозначное понятие, наиболее общий смысл которого «совокупность внешних признаков человека или предмета в целом (фигура или форма, одежда, цвет, выражение лица) как они представляются взору или воспринимаются разумом. При этом внешность может рассматриваться либо сама по себе как постоянное свойство объекта, либо как переменное свойство, отражающее более глубокое внутреннее состояние человека или существо вещи, а также как противопоставление «истинному», «настоящему».— *Примеч. пер.*

меня своей красотой и интенсивностью человеческих переживаний и связей, Лос-Анджелес живет иллюзиями и химерами и убеждает, что ничто не является тем, чем представляется. То, что в результате получилось,— это книга, в которой литература используется для размышления над психодинамическими концепциями, а психоаналитические темы — для прочтения литературных произведений. Если с одной, выигрышной, точки зрения последующие страницы — это гибрид прикладной литературы и прикладного психоанализа, то с другой точки зрения — это попытка со стороны клинициста привнести жизнь в понятия тревоги по поводу внешнего облика и Эдипова стыда, связав их с гуманистической традицией, и наоборот. Надеюсь, вы найдете результат интересным, волнующим и побуждающим к размышлениям.

ВСТУПЛЕНИЕ

Самоуважение — это надежное чувство,
которое до сих пор ни у кого
не вызывало подозрений.
Х. Л. Менкен

Драму Софокла «Царь Эдип» Аристотель использует в своей «Поэтике» в качестве прототипа трагедии. В момент кульминации Эдип, обнаружив, что его жена и мать Иокаста повесилась, сорвал с ее одежды золотую застежку и вонзил ее глубоко себе в глаза, восклицая:

Мои глаза, вы больше не узрите
кошмара, что терпел я и свершал.
Уж слишком долго вы смотреть посмели
на тех, кого касаться взгляд не должен был,
не видя то, что должно вам увидеть.
Впредь потому пребудьте в темноте*.

Это апогей трагической ситуации, которую мы примем за отправную точку. Эдип не в силах видеть то, что он сделал; иначе он должен был бы испытывать сильнейшие мучения и непереносимую боль от того, насколько он был слеп по отношению к себе и собственной

* Перевод с англ. языка. Ср. более известный перевод С. Шервинского: «... зреть очам не должно / Ни мук его, ни им свершенных зол, / Очам, привыкшим видеть лик запретный / И не узнавшим милого лица».– *Примеч. пер.*

судьбе, ввергнув в разрушение Фивы как раз в тот момент, когда он поверил, что установил закон и порядок. Поняв, что он жил как слепец, в ярости, унижении и отчаянии он ослепляет себя. Трагедия Эдипа порождена не только ужасом и ощущением вины за то, что он невольно совершил убийство отца и женился на матери. Она состоит также — и, может быть, еще в большей степени — в его собственной слепоте относительно того, кто он есть: человек, в младенчестве брошенный своими родителями, с пронзенными ступнями, которого поручили умертвить пастуху, оставившего его беспомощного в чаще, потому что он был не в силах исполнить порученное.

Подобно Аяксу, с которым в самом начале одноименной драмы[1] Софокла сыграл злую шутку Аполлон, заставив поверить, что стадо овец — это его враги, и который не смог вынести стыда, осознав, что его обманули, Эдип претерпевает унизительное поражение. Не только от того, что он был слеп, но, что еще хуже, его слепота превратила в посмешище его устремления и его облик, продемонстрировав всему миру их тщетность и пустоту. Когда Эдип не мог более «не знать», что он совершил, когда он понял свою роль в том, что Фивы, для которых он как царь публично пообещал найти избавление, постигли бедствия, он ослепил сам себя. Мало того, что он был подвергнут остракизму и сам приговорил себя к ссылке (т. е. того, что он изолировал себя), более существенный конфликт — и человеческая дилемма — определяет его отношение к себе самому. Наказание, которому подвергает себя Эдип, словно объединяя психическую и физическую слепоту, выражает его неспособность вынести то, как он выглядит в глазах других, и поэтому он должен их уничтожить, «по-настоящему» сделав себя слепым. Когда он говорит «впредь пребудьте в темноте», он выражает суицидальный, уничтожающий гнев, направленный на других, тех, кто видит его насквозь, а также нападает на то, что связывает его с обществом и с другими человеческими существами[2].

Эдипальное поражение (нечестную конкуренцию и унизительную беспомощность), бесспорно, нельзя отделить от эдипального гнева, и драма Софокла иллюстрирует это как нельзя лучше. Даже если Эдип является царем, он по-прежнему должен противостоять

---

1 О вызванных стыдом гневе и самоубийстве Аякса см. (Lansky, 1996).

2 См., например, классическую работу Биона (Bion, 1959), посвященную нападениям на связи.

своей брошенности во младенчестве и бороться со стыдом за свою эдипову победу (убийство собственного отца и сексуальные отношения с матерью). Он должен сопротивляться оглашению поражения, своей неспособности справиться с чудовищными бедствиями, потому что было необходимо продемонстрировать народу Фив, что он могущественный защитник. Его позорный крах и унижение в качестве царя эхом отразили горе и унижение, которые он пережил, будучи ребенком. Именно эти горе, унижение и боль — боль оттого, что у него были жестокие, бросившие его родители, обрекшие его на смерть,— сделали его эдипальный стыд невероятно токсичным, вызвав огромный гнев.

Фрейд интерпретировал «Царя Эдипа», сосредоточившись на вине, а также вине вместе с агрессией[3]. С тех пор аналитики склоняются к тому, чтобы связывать Эдипов комплекс с влечениями (т. е. с желанием спать с матерью и убить отца, вместе с теми защитами, которые порождаются подобными импульсами). Затем в 1970-е годы Хайнц Кохут и сторонники психологии самости сделали акцент на дефиците, а не на вине, и придали большее значение крушению идеалов Эго, чем агрессии, таким образом подчеркнув важность преэдипальной динамики в противоположность эдипальной. Но нет необходимости смотреть на психодинамику по-манихейски, как будто есть либо одно, либо другое, так как это накладывает ненужные ограничения на свободу аналитической работы[4].

В социокультурном анализе Рут Бенедикт (Benedict, 1946), Е. Р. Доддс (Dodds, 1951), Дж. Б. Перистайни (Peristiany, 1965), Г. Пайерс, М. Сингер (Piers, Singer, 1953) и другие использовали двойственный подход к вопросу, проводя различие между культурами, основанными на вине, и культурами, основанными на стыде. Эта дихотомия тоже не является необходимой. Мы увидим, что вина и стыд сосуществуют, также как агрессия и дефицит, в разно-

---

[3] См., например, «Недовольство культурой» (Freud, 1930), где Фрейд поясняет, что, поскольку сексуальные и агрессивные влечения способны пересиливать все остальные интересы, цивилизация зависит от вины и вытеснения. В этом тексте Фрейд утверждает, что социализирующей эмоцией перед лицом агрессии является вина, и вообще практически не упоминает стыд и чувства поражения.

[4] Как должно быть безоговорочно ясно, при понимании динамики стыда невозможно обойтись без литературы об объектных отношениях.

образных сочетаниях. Не существует культуры, принадлежащей исключительно одному или другому типу. Во многих работах последнего времени, например, Ричарда Воллхейма «Об эмоциях», вина и стыд, как «так называемые моральные эмоции», рассматриваются вместе и вообще не разграничиваются.

Имея в виду континуум стыд–вина, и то, как одно переживание может скрывать другое, я сосредоточусь на спектре, относящемся к феномену стыда, в частности, на эдипальном стыде: чувстве полного провала (проигранная конкуренция), уничтожающей самокритики (рухнувшее чувство собственного достоинства), беспомощности (безответные крики о помощи), гнева — и базовых угрозах представлению о себе и психической жизнестойкости. Я постараюсь прояснить взаимоотношения между эдипальным стыдом и тревогой, связанной с собственным обликом, двигаясь в своем анализе от индивидуальных психодинамических процессов к культурным феноменам и обратно.

Эдипальный стыд и происхождение тревоги, связанной с собственным обликом

Эдип выколол себе глаза, потому что не мог видеть, как другие смотрят на него с презрением и насмешкой, он не смог выдержать провала своего грандиозного образа и пожелал никогда больше не видеть самого себя. Тот облик, который он хотел воплотить, был разрушен жалким образом; он предстал совершенно другим человеком, нежели тот, каким он старался быть. Вместо того чтобы чувствовать победу над собственным отцом (не зная, что это его отец) и торжествовать по поводу овладения своей матерью (не зная, что это его мать), он предстал перед взорами толпы как пешка в руках судьбы. Разве это не говорит о том, что Эдипов конфликт является гораздо большим, чем просто интернализованным конфликтом между родителями, один из которых является сексуальным объектом, а другой — соперником?

Почему Эдип поражает свои собственные глаза? Согласно исследованиям по развитию младенцев, младенец смотрит в глаза своей матери, находясь в зависимости от ее откликов, для того, чтобы почувствовать себя спокойно в этом мире. Если мать не реагирует, младенец разражается плачем. Т. Б. Брацелтон (см. Tronick,

Wise, Brazelton, 1978) и другие (например, Demos, 1993) продемонстрировали, что отсутствие ответа со стороны матери порождает сначала гнев, а потом депрессию, когда младенец сдается и отворачивается к стене.

На что мать откликается (или не откликается)? Матери вряд ли когда-либо смогут дать удовлетворительный ответ. Очевидно, что и младенцы не могут ответить. Как только младенец получает возможность смотреть в направлении своей матери, она фантазирует о том, что он видит, кто он и кем он станет. Младенец откликается на фантазии своей матери о том, как она ему видится. Эти фантазии неизбежно становятся частью мира младенца, и относительно них он должен сформировать свое поведение. Соответственно, младенец изо всех сил старается узнать, что чувствует его мать, и усилия младенца сознательно и бессознательно улавливаются матерью. Таким образом, отклики младенца вносят свой вклад в формирование фантазий матери о нем, а также о ней самой как о матери[5]. К тому времени, когда младенцу исполняется пять или шесть месяцев, у матери уже есть история ее фантазий о том, как она выглядит в глазах своего ребенка, и есть история ее попыток контролировать то, как ребенок ее видит, для того чтобы контролировать свои собственные чувства к ребенку и к себе самой. И к этому времени младенец уже помогает матери чувствовать себя так, как она хочет себя чувствовать в отношениях с ним. Это и есть способ младенца попытаться сделать мир безопасным местом.

Короче говоря, на основе врожденных стремлений младенец «создает» мать, в то же самое время «создавая» себя самого и мир. Из частей и кусочков его взаимодействий с ней, используя то, что он может понять (это также включает и то, что он может вообразить) о ценностях и страхах своей матери, связанных с ним, ребенок мастерит восприятие себя самого и мира. И там, где матери не удается предоставить ребенку необходимые комфорт и безопасность, ребенок фантазирует об условиях, в которых она могла

[5] Мать и ребенок не только воображают видение, когда смотрят, обоняние, когда обоняют, они также используют межчувственные фантазии: когда они видят, то воображают слушание, когда слышат — воображают касание, когда касаются — воображают обоняние и т. д. См., например, (Brazelton, Koslowski and Main, 1974), (Novick and Novick, 1991, 1992), и (Weissman, 1977). Базовыми здесь остаются работы Шпица (Spitz, 1950, 1957, 1965).

бы дать ему то, в чем он нуждается. Таким образом, ощущение себя младенцем включает как восприятие, так и фантазии о себе и о своем мире, а также о матери. Плоды воображения и фантазии родителя и ребенка закладывают фундамент для чувства и идеалов красоты, порядка и благополучия. Психоаналитики много говорят о взаимоотношениях между идеализацией и стыдом. Стыд может вынудить детей идеализировать родителей, и стыд может возникнуть, если дети не могут этого сделать (например, сделать родителей лучше, чем они есть на самом деле).

Когда Эдип ослепил себя, он исчез из собственного поля зрения, погрузив мир во мрак. Как и Эдип, те, кто не может выдержать стыда своих травм и бед, обрекают себя на круговорот стыда, обмана и гнева. Чем больше они впадают в гнев по поводу собственного стыда, тем более вопиющими становятся для них различия между представлениями и версиями того, кем они являются[6]. И все более одержимы они фантазиями о своем облике и тревогой по поводу собственного разоблачения.

Тревога по поводу внешнего облика как культурный феномен

В конце тысячелетия тревога, связанная с внешними проявлениями, возрастает, и неизбежно возникают общественно-культурные реакции на подобные тревоги. Тревога по поводу внешнего облика часто имеет отношение к фотографии и масс-медиа, к миру моды,

---

[6] Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1964) и феноменологи в целом пытаются анализировать опыт Я, тем самым по определению игнорируя картезианскую логику. Они используют методики, опирающиеся на гегелевские понятия отрицания (негации) и диалектики. Как Гегель (Hegel, 1807), так и Сартр (Sartre, 1964, 1975, 1983) явным образом относятся к самосознанию как к чувству, а не только «объективному» знанию; оба они стремятся описывать феномены, предшествующие рационализации; оба стремятся анализировать межличностные процессы, порывая с обычными логическими формулами; и оба убеждены, что истина заключается в том, что известно о Я, находящемся не в изоляции (как, например, у Канта [Kant, 1781, 1790]), а в отношении к другим. Однако оба они склонны сводить иррациональное к чему-то рационально постижимому. «Легче сфабриковать семь фактов, чем одну эмоцию»,— саркастически отмечал Твен.

пиару и имиджмейкерству, пластической хирургии, бодибилдингу, косметике, телевидению и всем тем средствам, на которые мы полагаемся, чтобы выглядеть так, как мы того хотим, и почувствовать, что мы контролируем видение нас другими. Контролируя то, как мы выглядим в глазах других, мы стараемся контролировать то, как мы выглядим в собственных глазах (и то, что чувствуем по этому поводу). В каком-то смысле дихотомия между общественной и личной сферами жизни, можно сказать, зависит от общекультурных иллюзий власти, а они, в свою очередь,— от внешних проявлений. Парадоксально, но именно эффективность технологии и медицины и возможности, полученные с помощью обезболивающих лекарств и анестезии, поддерживают иллюзии могущества и стабильности, не допускающие страхов боли, беспомощности, нужды, уязвимости и стыда, которые необходимы для чуткого и ответственного человеческого взаимодействия.

Тревога по поводу облика, наблюдение и восприятие

Социальные науки проводят четкое различие между наблюдателем и наблюдаемым, диалектика «экспериментального наблюдения» влечет за собой возникновение визуального контакта[7]. До сих пор дисциплины, зависящие от наблюдения за испытуемыми, часто пренебрегают тем фактом, что те, за кем наблюдают, сами наблюдают, и что динамика, связанная с наблюдением, действует обоюдно[8]. Исследования каннибализма кладут конец предположениям о преимуществах экспериментального наблюдения за испытуемыми.

---

[7] См., например, работы Деверьё (Devereux, 1972, 1976, 1980), одного из немногих авторов, пытавшихся описывать наблюдение с эпистемологической точки зрения.

[8] См., например, Килборн (Kilborne, 1992a). Для того, кто смотрит, естественно хотеть «не видеть», «не знать», что кто-то видит, как он смотрит, поскольку эмоции описать гораздо труднее, чем поведение. В психоанализе подобной тенденции следуют Реник (Renik, 1995, 1996, 1998) и другие. Реник стремится описывать «риск нейтральности» почти так же, как Деверьё, настаивая на необходимом и неизбежном влиянии наблюдателя на наблюдаемого. Говоря о не вызывающем возражений переносе, Фокс (Fox, 1998) и другие расширяют поле исследования.

Некоторые социальные теории предполагают, что стыд — это социальный клей, который скрепляет общество. В своем классическом труде по изучению таланта, который имплицитно представляет собой изучение конкуренции и предъявляемого облика, Марсель Мосс, племянник Эмиля Дюркгейма, говорит о стыде и о том, что значит потерять лицо для китайцев, представителей народа квакиутль и народа хайда, американских индейцев северо-западного побережья. Для них «потерять лицо — это утратить дух, который на самом деле представляет собой «лицо», танцующую маску, право воплощать дух и носить символ или тотем»[9]. Для некоторых людей, в том числе и пациентов (например, Сюзен из главы 5), это означает утрату образа понятного мира и своего собственного бытия и, следовательно, чувство уничтожающей дезорганизации и изоляции. Для Мосса то, что позволяет «сохранять лицо»,— это, без сомнения, социальная связь, представленная общим полезным результатом, взаимными обязательствами, без которых индивидуум исчезает.

Аналитики пытаются понять, как пациенты зависят от своего предъявляемого облика, и что это означает. Естественно, это включает и то, какими аналитики представляются своим пациентам, и то, как они хотели бы выглядеть в своих собственных глазах. Непроанализированный стыд самого аналитика осложняет или делает невозможным понимание витков развития защитного стыда пациента. Нераспознанный или избегаемый стыд вызывает разрушающие действия и горе в любых человеческих взаимоотношениях.

Ви́дение, знание, образ и внешний вид

Зависимость от того, как мы выглядим, влечет за собой утаивание всего, что человек считает неприемлемым: это реакция, которую мы связываем со стыдом. Интересно, что слово «стыд» (*англ.— shame*) происходит от индоевропейского корня «*skam*» или «*skem*», что означает «скрывать, прятать». От того же самого корня происходят еще два слова: «*skin*» (*англ.— кожа*) и «*hide*» (*англ.— скрывать, прятать*). Точно так же, как идея «праведности» определяет чувство, что Господь доволен увиденным, идея «позора» вызывает

9 Mauss (1967, p. 38).

чувство порицания, переживание того, что те, кто наблюдал, как мы обесчестились, взирают на нас с насмешкой и презрением.

Со времен Платона слово «ви́дение» использовалось в качестве метафоры понимания («рефлексивного» мышления), его значение было значительно усилено культуральными идеями о воображении (слово происходит от того же корня, что и «образ»), а также такими метафорами, как «свет разума» или «Просвещение» и т. п.[10] Проводя различие между видимым и невидимым[11], Платон и его последователи говорили не о том, что на самом деле доступно глазу, а скорее о воображении или о способности, позволяющей нам «видеть». Платоновский внутренний взор видит только тогда, когда можно постичь идеальную сущность, на основе которой восприятия наделяются смыслом, эта идея была передана при помощи аллегории о пещере в «Государстве». Для Платона мышление и ви́дение — сопоставимые процессы, следовательно, свет и истина являются функционально равноценными[12]. В соответствии с этим же направлением Леонардо

---

[10] Деррида пишет: «Toute notre philosophie est une photologie. La metaphore de l'ombre et de la lumière (de se montrer et de se cacher) (est) la métaphore fondatrice de la philosophie occidentale comme metaphysique». «/…/ [вернуться] к этой метафоре тени и света (показывания и сокрытия себя), являющейся базовой для западной философии как метафизики /…/ вся история нашей философии оказывается фотологией» (Derrida, 1967, p. 45). Вообще, на французском существует гораздо более обширная литература о смотрении, чем на английском. Лувр предоставил Деррида карт-бланш на организацию выставки (Memoires d'aveugle) в 1990–1991-х годах, и был выпущен ее каталог (Derrida, 1990). Один из самых известных французских текстов на тему слепоты — это текст Дидро «Lettres aux aveugles à l'usage de ceux qui voient» («Письмо о слепых в назидание зрячим»). Две другие работы, приходящие на ум,— труд Вернана (Vernant, 1985) в области классической филологии и Старобински (Starobinski, 1961) — в области литературы. Слепота Эдипа впечатляет тем более на фоне пророчества слепого Тиресия, который знает, но не видит.

[11] Суть теорий Платона о видимом и невидимом изложена в «Федоне» и «Республике».

[12] В том, что «видеть — значит верить» (базовое допущение определенных скептических позиций), наша греческая рационалистская (платоническая) традиция сходится с нашей иудео-христианской традицией (например, с представлением о божественном свете), укрепляя связи между видением и пониманием. А именно, когда Платон (скажем, в «Республике») проводит различие между «видимым» и «постижимым», процессы видения и понимания остаются концептуально сопоставимыми. Беренсон

да Винчи полагал, что понимание приходит через ви́дение и воображение. То, что Леонардо подчеркнул глубокие связи между ви́дением, знанием и воображением, стало отличительной чертой гуманизма Возрождения и не только повлияло на художественную традицию[13], но и внесло свой вклад в развитие эмпиризма, а также в основы научного исследования и сущность доказательства[14].

Мы можем заметить наличие тревоги, связанной с внешним обликом, в спорах как по поводу природы восприятия, так и по поводу проблемы соотношения тела и психики. Вслед за Галилеем, рациональность и зрительное восприятие были особенно тесно объединены в противовес телесным ощущениям (например, Декарт, Спиноза, Кант). Стало легче забывать о почтительности к человеческому телу как божьему творению и всецело фокусироваться на тоске по чему-то чистому и незапятнанному смущением, связанному с телом и его смертностью. После Первой мировой войны гештальтисты предложили новый подход к проблеме соотношения психики и тела, сосредоточившись на восприятии и психологическом процессе соприкосновения[15]. Для того

отмечает, что «репрезентация — это компромисс с хаосом, будь он визуальным, вербальным или музыкальным» (Berenson, 1953, p. 27).

13 Такие художники, как Корреджо, следуя традиции Леонардо, стремились сделать невидимое видимым. Как недавно написал Зиммер (Zimmer, 1997), Корреджо «обладал и настойчивостью, и гением, необходимыми для того, чтобы изобразить реальным воображаемый мир сновидений». Зиммер ссылается на картину Корреджо «Ио» (сейчас находится в Вене), на которой Юпитер, принявший вид облака, заключает в объятия нимфу. «Вы чувствуете, что перед Вашими глазами действительно происходит невозможное».

14 Исследование того, как наше восприятие научных проблем в социальных науках влияет на наши теории, см. в (Devereux, 1976a). Об изобразительных искусствах Беренсон пишет, что они сочетают то, что мы видим, и то, что мы знаем (а также то, что мы не видим, и то, что мы не знаем) (Berenson, 1953, p. 37).

15 Но полезно было бы спросить — соприкосновения чего? Здесь может показаться, что это «что-то» (чем бы оно ни было) есть чувство телесной самости, организованной вокруг некоего фантазийного центра (см., например, Bloomer and Moore, 1977, p. 39ff). Начиная с периода, непосредственно предшествовавшего Первой мировой войне, Берлинская школа гештальт-психологов демонстрирует, что наше рациональное восприятие происходит на фоне иррациональных переживаний, стремящихся «организовывать» воспринимаемое нами так, что мы этого не осознаем.

чтобы какое-либо восприятие было «значимым», должен существовать «фон», служащий основой для восприятия, и в этом заключаются основные эпистемологические трудности, относительно которых Жан-Поль Сартр и Морис Мерло-Понти не могли прийти к согласию всю свою жизнь. В своей работе «Видимое и невидимое» Мерло-Понти описывает феноменологию мнимого (воображаемого), скрытого, невидимого, что можно было бы рассматривать как часть феноменологии того, что можно увидеть[16].

Не удивительно, что наша иудейско-христианская традиция, которая всегда придавала особое значение взору сердца, испытывала сходные трудности с проблематикой состояния ви́дения и состояния быть видимым (например, священная власть всевидящего ока Господа, и запрет на наблюдение, что может быть символически выражено изображением глаза на долларовой банкноте). В древнем иудаизме не только никто не мог смотреть на Завет, но и предполагалось, что никто не мог ничего знать о том, что в нем содержится. Так, табу на высеченные изображения может быть связано с желанием наблюдать и опасностью оказаться униженным в глазах бога, каким бы его себе ни представляли.

Эдип, стыд и чувство пустоты, связанное с избеганием

До тех пор, пока Эдип мог избегать своей судьбы, видя себя в глазах восхищенного народа Фив, до тех пор, пока он мог надеяться, что другие не видят того, что он сам не может принять, он мог

16 «Faire une phénomenologie de l'autre monde comme limite d'une phénomenologie de l'imaginaire er du 'caché'. Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un «punctum caecum», que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit — il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction. Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible /…/ un non-visible. Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité» (Merleau-Ponty, 1964, p. 300). «Я стремлюсь к феноменологии другого мира как пределу феноменологии воображаемого, скрытого. Когда я говорю, что все видимое невидимо, что восприятие — это невосприятие, что у сознания есть слепое пятно, что видеть — это всегда видеть больше, чем видишь,— это не следует понимать как противоречие. Не воображайте, что я добавляю к видимому нечто невидимое. Это сама видимость включает в себя невидимость».

продолжать функционировать[17]. Совсем не царь и не спаситель народа Фив, Эдип стал их бедой из-за того, что он не видит и больше не будет видеть. Эдип заставил мир исчезнуть, выколов себе глаза; обесчещенный тем, что его бросили собственные родители, он становится бесчестным, слепо пытаясь противостоять судьбе. В рамках нашей западной традиции, неведение, «не видение» часто переживается как постыдный знак какого-то глубокого изъяна (например, Адама и Евы или Эдипа), и оно может быть усилено и еще больше усложнено доверием к кому-то еще, кто не видит того, что человек не хочет признавать. Если смотреть с этой точки зрения, акцент на облике в нашей культуре подпитывает иллюзию, что мы можем *реально* контролировать то, что в нас видят и не видят другие. Нам более комфортно избегать того, чтобы другие видели, как мало мы знаем самих себя, чтобы они не видели те части нас, которые мы не можем осознать; отрицать и избегать то, что мы не видим в самих себе и какими другие не хотели бы нас видеть, а также того, что мы не можем вынести в своем существовании.

Положение, в котором оказался Эдип, это и наше положение. Когда наш стыд невыносим, мы также стараемся избежать или освободиться от того, чего мы стыдимся, и предотвратить унижение от проигрыша в конфликте, который не можем понять. И когда становится невыносимым не видеть то, что видят другие, и то, что мы сами знаем, возникает ужас, страх, гнев, отчаяние и изоляция, как это случилось с Эдипом. Отрицая постыдное, присущий нашей современности акцент на облике создает пустоту, которая должна быть спрятана еще более тщательно, тем самым причиняя серьезный вред нашей уверенности в том, кто мы есть, и нашей способности видеть и выносить боль и страдание, неотъемлемые от человеческого существования.

---

[17] Вспомним образ Фемиды с завязанными глазами. Может быть, конфликты, скрытые повязкой Фемиды, проистекают из конфликтующих требований рассудка и сердца? Слепоты Любви? Если и любовь, и справедливость воображаются незрячими, то какой толк от рассудка? Возможно, любовь слепа к недостаткам своего объекта потому, что спасает любимого от стыда несовершенства (а любящего — от стыда любить несовершенного).

ГЛАВА 1

Оскорбление от карлика королевы
О психическом размере

Никто меня так не раздражал и не оскорблял, как карлик королевы. До моего приезда во всей стране не было человека ниже его (ибо я в самом деле думаю, что ростом он был неполных тридцать футов), и потому при виде создания, в несколько раз меньшего, карлик становился нахальным и всегда подбоченивался и смотрел на меня свысока, когда проходил мимо в передней королевы; видя, как я стою на столе и беседую с придворными... он не пропускал случая кольнуть меня и бросить остроту насчет моего роста.

Джонатан Свифт.
«Путешествия Гулливера»*

Психический размер и самоуважение

В «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла Алиса падает в колодец, достигает дна и пытается изменить свой размер, выпивая содержимое бутылочки с надписью «Выпей меня». Она чувствует,

---

* Свифт Д. Сказка бочки. Путешествия Гулливера / Пер. с англ. под ред. А. А. Франковского. М.: Правда, 1987.

что уменьшается[1]. «Какое любопытное чувство,— восклицает она,— я, должно быть, складываюсь, как подзорная труба». В свете диалектики наблюдения (например, когда другие представляются видящими и не видящими), такой образ, как подзорная труба, имеет очень интересный смысл. И на тот случай, если читатель не уловил смысла, Кэрролл заставляет Алису принять решение съесть торт, чтобы вернуться к своему «нормальному» размеру. «Все страньше и страньше! — восклицает Алиса,— Теперь я раскладываюсь, как самая громадная подзорная труба в мире. До свидания, ножки». Соответственно, Алиса никак не может стать «такой, как надо», всегда оставаясь или слишком большой, или слишком маленькой.

Алиса обречена быть заметной и «не такой, как мы» для тех, кто ее окружает. Точно так же создания, населяющие Страну чудес, обречены быть для нее «не такими, как она». Она не может узнать себя в них, а они не могут узнать себя в ней. Эта неузнаваемость, эта тревога по поводу невозможности вообразить, каков ты в глазах других, делает книгу целостной. С помощью абсурда Кэрролл готовит нас к своей беспокойной магии и делает спутанность идентичности более приятной. Когда Алиса усиленно пытается «найти» себя в тех, кто ее окружает, каждая ее попытка оборачивается абсурдом. Когда Гусеница настойчиво задает вопрос: «Ты кто?» — вопрос кажется нелепым, кошмарным и не имеющим ответа.

Алиса никак не может уяснить, как ей следует вести себя в окружающем мире, она не может понять, как ей следует контролировать свой облик. Поэтому она выдвигает собственные предположения о том, как себя вести: этикет определенно неуместен. Вместо того чтобы чувствовать беспокойство, Алиса кажется самодовольно убежденной, что Страна чудес является именно тем, чем и представляется: бессмыслицей.

Как основополагающий опыт и знание, с помощью которого мы постигаем взаимоотношения, психический размер — это внутреннее или разделенное переживание *относительного* размера, зависящее от стандартов оценки и сравнения. Взгляните, например, на слово самоуважение (*англ.— self-regard*) в свете французского слова *le regard*, «взгляд». Фрейд писал: «Нам представляется, что самоуважение

---

[1] Концепции психического размера и тревоги размера в общих чертах были описаны в более ранней работе (Kilborne, 1996), которая представляет собой независимую версию материала данной главы.

является выражением размера Эго»[2]. Здесь, я думаю, Фрейд говорит не об объективном размере, а, скорее, о пропорции. На его взгляд, Эго должно быть достаточно большим, чтобы противостоять силам (иногда объединенным) Ид и Супер-Эго. Говоря о динамической природе пропорции и о своем ощущении правильности, Рудольф Арнхейм предположил, что «правильность представляет собой не безжизненную неподвижность, а действующий баланс согласованных сил, в то время как неправильность видится как усилие, направленное на уход от неудовлетворительного состояния»[3].

Асклепий, высокий человек и маленький народ

Изображение размера всегда имело большое значение. В древнем Египте фигуры царей были намного больше, чем чьи-либо еще. В древней Греции, а также почти везде в Средиземноморье, людям во сне являлся «высокий человек» — отличительный признак снов, которые несли особое послание. В начале сновидения «высокий человек» стоял над головой сновидца, лежащего перед ним. А потом высокий человек объяснял сновидцу: «Так и так, ты спишь»,— и тогда сон на самом деле начинался. Такое традиционное изложение сна служило для того, чтобы отделить сновидение от обыденного опыта, согласовать взаимодействия между богами и людьми и подчеркнуть статус человека в сравнении с богами и их посланниками. Возвышающиеся фигуры из сновидений в греческой литературе являются признаком соответствующего статуса, их присутствие еще раз напоминает смертным о том, как велики боги.

Подобные традиционные изложения также можно найти среди поклонников культа Асклепия, наиболее распространенной религии в ранний христианский период, которая, как тогда считалось, представляла наибольшую угрозу для ростков христианства. Асклепий,

---

2 «Нам представляется, что самоуважение прежде всего является выражением величины Эго; каковы те различные элементы, что идут на установление его размера, неважно. Все, чем владеешь и чего достигаешь, всякий подтвержденный опытом остаток примитивного чувства всемогущества содействует поднятию самоуважения» (Freud, 1914a, p. 98).

3 Arnheim (1955, p. 218).

бог исцеления, связанный с *caduceus*[*] — символом медицинской профессии, возникал в исцеляющих сновидениях точно так же, как «высокий человек» в древней Греции[4]. Бывало, больным пилигримам виделось во сне, что бог исцеления возвышается над ними. Тогда он обычно вынимал свой нож и начинал оперировать их, давал совет или каким-то образом облегчал их недуг. Может быть, психоаналитическая позиция (аналитик сидит в кресле и может видеть пациента, пациент лежит на кушетке и не может видеть аналитика) претерпела влияние традиции культа Асклепия? Фрейд был хорошо знаком с ней и вполне мог идентифицировать себя с Асклепием. Возможно также, что эта традиция исцеляющих сновидений внесла свой вклад в развитие фрейдовской концепции переноса, наиболее важной составляющей которой являются сны об аналитике.

Распространенная у разных народов вера в истинность сновидений и в значимость богов, являвшихся во сне, придала еще больший вес психологической важности ступени иерархии и физического размера. Например, в своей работе «Пигмеи и гиганты из снов» Килтон Стюарт в деталях описывает сновидения филиппинской группы пигмеев, которым снились такие же большие гиганты, как и он.

Распространенные обороты явно свидетельствуют о том, насколько наша оценка самих себя зависит от сравнения себя с другими. Рассмотрим, например, такие выражения, как «высокая планка», «мелочный человек» или выражение «смотреть сверху вниз» («смотреть свысока»), которое весьма недвусмысленно передает определенное отношение. Продолжением этого списка являются такие выражения, как: «высокие устремления» (или «низкие поступки»), «возвышенный», «высокий пост», «мелкий ум», «низший (или высший) класс». В греческой традиции Олимпийские боги возвышаются над всеми нами смертными, как над нами возвышались родители, когда мы были маленькими. Мы смотрим «снизу вверх» на жителей Олимпа — родительские или мифические фигуры. Понятия о таких качествах, как «маленький» и «большой», формируются в процессе нашего младенческого и детского опыта, в процессе взросления, «вырастания». Заметьте, мы растем вверх

---

[*] Посох, увенчанный крыльями, который обвивают две змеи,— символ медицины, в частности, в США.— *Примеч. пер.*

[4] Edelstein and Edelstein (1945).

(*англ.— grow up*), а не вниз (*англ.— grow down*). Все, что относится к «верху», ассоциируется с ростом и с тем, к чему каждый стремится. Мы хотим достигнуть (*англ.— live up to*)[5] того, чтобы оправдать ожидания, как собственные, так и других.

В то время, когда древние греки поощряли подобные различия и сравнения в размерах, христианский мир, наоборот, избегал их. Не только запрет на скульптурные изображения не давал возможности «определиться с размерами» бога. Не было никакого способа соответствовать тому, что невозможно увидеть, и поддерживалось мнение, что любое сравнение физического размера человека с Богом было предосудительным. Бог был так велик, что любые намеки на сравнение следовало выбросить из головы как богохульство. Гуманизм Ренессанса стал оспаривать центральное место, изначально отданное Богу, и сделал Человека центром сконструированной вселенной, символическим выражением которой стала изображенная Леонардо да Винчи фигура человека, вписанная в геометрические формы. Человек стал — по крайней мере, в принципе,— мерилом вселенной.

Ощущение нашего размера относительно важных для нас людей коренится также и в телесных ощущениях[6]. Внутреннее представление о размере уходит корнями в телесные воспоминания, детские переживания и семейные взаимоотношения. Оно оказывает влияние не только на восприятие и опыт физического тела человека, но также на восприятие и опыт его семьи. И наоборот, семейная динамика идеализации, конкуренции, враждебности, зависти и сты-

---

[5] Ощущение верха — чрезвычайно важная часть нашего чувства осязания. Арнхайм, в разделе «Динамика архитектурной формы», озаглавленном «Видение приспосабливается к вертикали», поясняет, что мы воспринимаем и используем при организации восприятия именно вертикальную плоскость и что «в горизонтальной плоскости ни одно направление пространственно не выделено» (Arnheim, 1977, p. 35). Интересно — значит, наше чувство иерархии, верха и низа, влияющее на наше восприятие высоты тела и «психического размера», может быть соотнесено с более общими понятиями пространственной ориентации.

[6] Говоря об образе тела и его связи с архитектурой, Блумер и Мур подчеркивают скорее психологическую, чем физическую концепцию. Они определяют образ тела как «завершенное чувство или поддерживаемый человеком в каждый момент времени трехмерный гештальт (ощущение формы) его пространственных интенций, ценностей и его знания личного, переживаемого на опыте тела» (Bloomer and Moore, 1977, p. 37).

да влияет на переживание психического размера. Когда наше тело меняется в процессе роста, изменяется и наш психический размер; когда мы растем, мы делаем «подгонку», примеряя собственные образы. Один очень высокий пациент (2 м 6 см), когда ему было немного за двадцать, говорил о своей подруге: «Я знаю ее с тех пор, когда во мне было полтора метра росту».

Иногда физический размер вымышленных персонажей (например, Гаргантюа, Поля Баньяна*) может быть защитой от чувства «ничтожности». Или крохотные герои могут символизировать тех, кто чувствует себя ничтожными, как в случае с Маленьким Народом в Ирландии**. Также можно вспомнить большое количество вымышленных существ, которые представляются *значимо* (в противовес незначительности) маленькими. Таким образом, положительная или отрицательная оценка больших и маленьких размеров не зависит от реальной величины. Люди «слишком большого размера» часто чувствуют не меньше тревоги по поводу своего роста, чем необычно маленькие. К этой «калибровке» нужно еще добавить людей с нарушениями образа тела (например, страдающих пищевыми расстройствами). То, что ты большой, может рассматриваться и как ценное качество, и как главный изъян. Точно так же то, что ты маленький, может быть и символом нежности («моя маленькая птичка» или французское «*mon petit chou*» — «душенька», дословно «моя маленькая капуста»), и символом незначительности, ничтожности. И здесь снова первичной является психическая реальность[7].

Пауль Шильдер и другие психоаналитики подчеркивали, что так же, как восприятие[8] в целом, зрительное восприятие зависит от те-

---

* Поль Баньян — легендарный американский дровосек, герой серии сказок, известный своей необыкновенной силой и гигантским ростом.— *Примеч. пер.*

** В фольклоре «Маленький народ» — это феи и эльфы.— *Примеч. пер.*

7 Здесь можно описать множество видов различия, из которых самое очевидное — различие половое, поскольку женщин склонны представлять и «видеть» иначе, чем мужчин. Но я хочу подчеркнуть процесс сравнения и динамику того, что берется в качестве сфантазированного стандарта.

8 Согласно Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1964), восприятие — это то, что происходит внутри познающего субъекта, репрезентируя то, что существует вне себя. См., например, статью Мэдисона (Busch and Gallagher, 1992, p. 84).

лесных (например, осязательных) ощущений, воспоминаний, образов, переживаний и значений. Шильдер употребляет понятие «образ тела», чтобы описать «картину нашего собственного тела, которую мы создаем в нашей голове, т. е. то, как тело представляется нам»[9]. Это представление о себе самом создается посредством как внутренних переживаний (например, боль и болезнь, удовлетворение и удовольствие), так и опыта отношений с окружающими. Более того, как конструкция[10], представление о себе самом не является постоянным. Оно все время меняется. По существу, это потенциальный источник тревоги.

Бробдингнег и Лилипутия

Джонатан Свифт в «Путешествиях Гулливера» легко обращается с динамикой, связанной с размерами, описывая чувства величия и ничтожности, беспомощности, конкуренции, зависти, гнева и стыда. Как и Кэрролл впоследствии, Свифт использует сравнение, чтобы подчеркнуть зависимость человека от окружающих. Свифт остроумно описывает реакции Гулливера на его положение в обществе, зависящее от роста жителей той страны, в которую он попал,— будь это одна двенадцатая от роста обычных смертных (в Лилипутии) или двенадцатикратно увеличенный рост (в Бробдингнеге). Неважно, какой у Гулливера рост, Свифт масштабирует его восприятия тех земель и морей, которые он посещает, с точностью картографа. Вспомните, например, ту сцену, в которой Гулливер оказывается в Бробдингнеге на поле со жнецами, где его чуть было не растоптали. Исполин был описан так: «ростом с колокольню», «каждый его шаг равнялся десяти ярдам», он говорил «голосом, звучавшим во много раз громче, чем наш голос в рупор»[11]. Когда

---

9 Schilder, 1950, p. 11.

10 Шильдер пишет (Schilder, 1950): «Образ тела сконструирован» и непрерывно подвергается проверке, «чтобы обнаружить, какие части соответствуют плану и соответствуют целому. /…/ Образ тела, если выразиться парадоксально, никогда не является законченной структурой; он никогда не статичен: всегда существуют разнонаправленные тенденции» (p. 286–287).

11 Gulliver’s Travels (Swift, 1726, p. 124).

этот жнец подошел поближе, Гулливер почувствовал себя крайне маленьким, беспомощным, напуганным тем, что может быть раздавлен великаном, который, будучи таким огромным, даже не узнал бы, что стер жизнь с лица земли. Это можно сравнить с чувствами букашки, на которую собирается сесть чемпион-тяжеловес. Говоря словами Гулливера:

> «Я горько сетовал на свои безрассудство и упрямство, толкнувшие меня на второе путешествие вопреки советам родных и друзей. В этом расстроенном состоянии я невольно вспомнил Лилипутию, жители которой смотрели на меня как на величайшее чудо в свете... Я представил себе унижение, ожидающее меня у этого народа, где я буду казаться таким же ничтожным существом, каким казался бы среди нас любой лилипут» [12] [*].

Ужаснувшись, Гулливер делает то, что все мы делаем, когда чувствуем себя крохотными: представляем то время, когда мы были «на высоте положения» и чувствовали свое превосходство над другими. Все равно, идет ли речь о маленьких сестричках и братишках, животных, плюшевых медвежатах — короче, то мог быть кто угодно из тех, кто ясно даст нам почувствовать себя больше по сравнению с собой. И Свифт добавляет: «Несомненно, философы правы, утверждая, что понятия великого и малого суть понятия относительные»[13]. Другими словами, то, что мы «видим», всегда определяется тем, что мы «воображаем»; воображение питает сравнение, а сравнение влияет на восприятие.

Тогда как в Лилипутии Гулливер (Гигант) был оценен по достоинству благодаря военно-морскому флоту (будучи способным определять исход баталий, он был вознагражден за свою силу и рост), в Бробдингнеге Гулливер (Малютка) является игрушкой королевы и детей: с ним играют, но не принимают всерьез. В Лилипутии он является объектом зависти; в Бробдингнеге он посто-

---

[12] Ibid., p. 125.

[*] Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера / Пер. с англ. под ред. А. А. Франковского. По изд.: Свифт Д. Сказка бочки. Путешествия Гулливера. М.: Правда, 1987.

[13] Ibid.

янно подвергается унижению и чувствует себя совершенно ничтожным. Завистливые лилипуты пытаются выколоть Гулливеру глаза, пока он одурманен, думая, что если он не видит их, он не может воспринимать их как маленьких. Если он не видит, насколько они малы, то они могут быть настолько большими, насколько пожелают, избежав унижения видеть самих себя его глазами. Подобным же образом некоторые родители не могут выносить детей, которые могли бы унизить их пониманием того, что они являются «не такими» родителями; семейная пара карликов в Ирвине, Калифорния, хотела прервать беременность, в результате которой должен был родиться ребенок нормального роста, а в Огайо семейная пара глухих не хотела ребенка, который мог слышать[14]. Собственное детство Свифта, несчастливое и прошедшее без отца, его неприятные переживания, связанные с собственным днем рождения (он всегда постился, скорбел и читал Книгу Иова), подсказывают мотивы самовозвеличивания: «ужас, что он должен проиграть в соперничестве и борьбе с другими мужчинами, а также бессилие с женщинами»[15]. Эдипов стыд, с которым Свифт и Кэрролл боролись в реальной жизни, чувствуется в метафорах непостоянства размера — как в «Путешествиях Гулливера», так и в «Алисе»[16].

Только в сравнении мы велики или малы

Фантазии о качествах и состояниях, обозначаемых словами с корнем «мал-», могут быть не только отголоском детского опыта, когда ты мал и на тебя постоянно смотрят «свысока», но и защитой от ощущения, что ты большой, могущественный и угрожающий.

---

14 New York Times, December 29, 1995.

15 Ferenczi, 1926, p. 55. В докладе Ференци «Фантазии Гулливера» поднимаются темы унижения. Со своей обычной иронией и чувством юмора Ференци представил этот доклад, когда его пригласили прочитать лекцию в Соединенные Штаты. Он приехал из маленькой и относительно неизвестной страны (Венгрии), чтобы обратиться к более выдающимся коллегам в могущественном месте.

16 В своей книге Swift and Carroll: A Psychoanalytic Study of Two Lives (Phyllis Greenacre, 1955) Филлис Гринакр подчеркивает последствия нестабильности размера для идентичности и указывает на сходства в психодинамике между Свифтом и Кэрроллом.

Точно так же, как можно ощущать себя большим, чтобы не чувствовать своей ничтожности и беспомощности, можно ощущать себя маленьким, чтобы не чувствовать, что ты опасен[17]. Таким образом, фантазии и о «малости», и об «огромности» могут выражать как беспомощность, так и гнев.

В работе с пациентами я часто замечал, что они приписывают неожиданные значения моему росту. В то время как я к нему привык (мой рост — 2 м 6 см) и принимал его как должное, Сюзен, аналитическая пациентка, будучи маленького роста (всего 1 м 52 см), постоянно использовала разницу в размерах. Она негодовала, что ей приходится смотреть на меня «снизу вверх», желая быть самостоятельной и независимой. Для нее мой высокий рост был оскорблением по отношению к ее желанию быть «взрослой»[18]. Когда я уехал на несколько дней, ей приснился сон:

---

17 Как я говорил в другой работе (Kilborne, 1998a), Ференци в своем тексте о Гулливере «ужимает» своего соперника Ранка и снижает значимость принадлежащих тому теорий травмы рождения в попытке дать более удовлетворительное определение природы травмы и также — сохранить свое место любимого сына отца (Фрейда). В своем тексте о Гулливере, где он сосредоточивается на отсутствии у Свифта отца и его затруднениях при проработке эдипальных конфликтов, Ференци словно бы говорит о сходном чувстве к недостаточно доступному Фрейду, по отношению к которому он не может выразить и проработать чувства соперничества, негативные чувства. Таковы, следует помнить, особенности работы Ференци о Гулливере, предположительно вытекающие из его проблем и связанные с соперничеством, состязанием, гневом и враждебностью, а также, что особенно важно для нашей книги, с чувствами эдипального поражения и унижения. Об отношениях Фрейд–Ференци см., например, Bergmann (1997); Bokanowski (1996, 1998); Bonomi (1999); Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch (1992); Dupont (1994); Haynal (1997); Hoffer (1985, 1997); Kirschner (1993); Martin-Cabré (1997).

18 У нее были сны о своей «малости»:

> «Я нахожусь в доме, где комнаты выстроены в ряд, так что нужно пройти одну, чтобы попасть в другую. Я живу в этом доме вместе с матерью, бабушкой со стороны матери и сестрой. Матери и бабушки нет дома, и мы с сестрой спим на одной из трапециевидных кроватей. Я нахожусь в средней комнате и пытаюсь развлечь маленькую девочку примерно шести лет, которая уставилась в пространство, просто смотрит на стены. Она не такая симпатичная, какой была я, но во сне кажется, что это я».

Ассоциации включали в себя незнание, что она одинока, поскольку она не знает, что такое одиночество, и упорные чувства «малости», изоляции

> «Я была беременна. Я немного прибавила в весе, и все было безболезненно. Ребенок родился и весил около 1,5 кг. Но после рождения он начал уменьшаться до тех пор, пока не стал размером с масломерную линейку. Я завернула его в бумагу, но забыла о нем и испугалась, что на него могли сесть. Он выглядел как персонаж из мультфильма».

После моего отсутствия Сюзен увидела сон о том, что у нее родился ребенок, который уменьшается до опасно малых размеров. Существует угроза, что про него забудут или что на него сядут. Ее страх уменьшения повлек за собой тревогу, связанную с осознанием величины ее потребности во мне, а также тревогу из-за того, что она не могла сохранить собственный размер во время моего отсутствия, чувствуя себя буквально приниженной[19]. В этом случае, следовательно, физические различия в размерах дали простор для фантазийных переживаний (например, незначительности), которые заняли важное место в переносе. Она ожидала, что я помогу ей отогнать прочь эти переживания, так как для нее «быть мужчиной» ассоциировалось с «быть сильным», а «быть женщиной» — с «быть беспомощной». Она хотела, чтобы у нее была возможность довериться моей силе, не чувствуя себя беспомощной. Короче говоря, опыт Сюзен в отношениях со мной, связанный с ее физическим размером, нес на себе отпечаток фантазий о ее собственной женственности и моей мужественности, а также то, что это значило для нее в рамках понятий защиты и автономии, господства и подчинения, силы и беспомощности, уязвимости и гнева[20].

и приглушенной печали, сопровождавшие взросление. Чрезвычайно трудно было добиться от нее выражения чувства одиночества в моем присутствии.

[19] Долгие годы, когда она тщетно искала значимых других, которые бы убедили ее, что она для них важна, она словно чувствовала, как сжимается,— эта тема постоянно повторялась в переносе в ходе анализа.

[20] Различие между нами в размере использовалось в фантазии этой пациенткой для подтверждения страхов того, что быть женщиной значит подчиняться мужчине самым унизительным и оскорбительным образом. Негативный смысл, который она приписывала своей малорослости,— еще одно напоминание о значимости того наблюдения Фрейда, что Эго — это, прежде всего, телесное Эго, и что телесное Эго переживается на основе того, каким человек себя ощущает.

«Малость» и миниатюризация в литературе

Обсуждение символизма размеров было бы неполным без небольшого рассуждения о теме «малости» в английской литературе. Конечно, Свифта всегда привлекала тема малых размеров, наиболее точно выраженная в этих бессмертных строках[21]:

Натуралистами открыты
У паразитов паразиты,
И произвел переполох
Тот факт, что блохи есть у блох.
И обнаружил микроскоп,
Что на клопе бывает клоп,
Питающийся паразитом,
На нем — другой, ad infinitum*.

Чарльз Диккенс[22] характеризовал миссис Чиррап как «карманный вариант наилучшего спутника для молодого человека — маленькая женщина в очень затруднительных обстоятельствах с удивительным количеством добродетелей и полезных качеств, сосредоточенных в чрезвычайно маленьком объеме»[23]. В «Нашем общем друге» мисс Пичер это «маленькая подушечка для булавок, маленькая домохозяйка, умелица, маленький справочник мер и весов и маленькая женщина — все в одном»[24]. Здесь подразумевается связь между маленьким размером и удобством, так что маленькая женщина (Малышка Доррит) может быть более совершенной по сравнению с более крупной женщиной. Считается также, что крошечный размер рукописей Бронте (настолько крошечных, что они требуют увеличительного стекла) под стать размеру их игрушечных солдатиков. Было выдви-

---

* Пер. С. Я. Маршака. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1969.

21 Цит. по: Armstrong (1990, p. 415).

22 Мое обсуждение «малости» у Диккенса основывается на работе Армстронга «Gender and Miniaturization: Games of Littleness in Nineteenth Century Fiction» English Studies in Canada, 16(4), 1990. Эта статья посвящена миниатюризации при представлении женщин.

23 Sketches of Young Couples (Dickens, 1840).

24 Our Mutual Friend (Dickens, p. 268), цит. по: Armstrong (p. 406).

нуто предположение[25], что для сестер Бронте маленький размер был компромиссным образованием, которое, предоставляя им право величия автора, в то же самое время позволяло избегать критических взглядов их отца. Он не мог смотреть с пренебрежением на то, чего не мог разглядеть.

Amplificatio[*] и защиты от умаления

Томас Гоббс и другие писатели семнадцатого века говорили об *Amplificatio*, технике усиления или ослабления ключевых моментов. *Amplificatio* может быть полезной концепцией в размышлениях о динамике искажений в переносе, вызванных стыдом. Пациенты (а иногда и аналитики) хотят, чтобы их видели в предположительно наиболее выгодном свете. Каждый пациент полагается на аналитика в том, что он поможет сохранить предпочитаемую версию самости (или, наоборот, в том, что он поможет скрыть те части самости, которые никто не должен видеть). Однако возникают неизбежные трудности, если пациент перетягивает аналитика на свою сторону, защищаясь от нежелательных переживаний.

Например, мой пациент в возрасте около тридцати лет, обратившийся ко мне из-за тревоги, досаждающих сексуальных комплексов, неспособности доводить до конца проекты, а также затруднений при письме часто отменял сеансы в последнюю минуту, прерывал лечение на несколько месяцев и выказывал безразличие и скрытую враждебность к лечению. Однако через определенное количество лет он начал осознавать, что моя позиция принятия и исследования угрожала его представлению о себе самом как о человеке, выросшем в счастливой семье, главные трудности которого состояли в том, что он не знал, «что ему делать» с разнообразными проблемами. Он сказал, что ему было стыдно оттого, что он чувствовал столько злобы по отношению к моей позиции терпимости. Этот пациент старался найти некое утешение в том, чтобы я согласился порицать вместе с ним его сексуальные ограничения и трудности с сексуальной ориентацией. Наоборот, позиция терпимости по отношению к источнику его стыда порождала тревогу и смущение.

---

25 См. Shorter (p. 66), цит. по: Armstrong (1990, p. 406).

* Лат.— расширение.

Символизм размеров и фантазийная оценка

Размер как символ приводит ребенка в мир сравнений, весьма важных для понимания окружающей действительности. Так как другие люди или больше, или меньше, чем ты сам, в любых отношениях между двумя людьми кто-нибудь один будет использоваться как мера высоты, неважно, какая : «выше» или «ниже». И это означает, что вопрос не в том, кто объективно выше или ниже (меньше), но скорее в том, чьи размеры воспринимаются как стандарт для оценивания другого. В любых взаимоотношениях, как представляется, воспринимаемые размеры определяются отношениями и меняются в зависимости от восприятия силы или значимости. Франц Кафка в 1919 г. описал в своем «Письме к отцу» воспоминание об ощущении, что он «маленький скелет», когда они с отцом раздевались в одной кабине. «Я — худой, слабый, узкогрудый, Ты — сильный, большой, широкоплечий. Уже в кабине я казался себе жалким, причем не только в сравнении с Тобой, но в сравнении со всем миром, ибо Ты был для меня мерой всех вещей»[26]. В отношении своего отца Кафка обнаруживал «ощущение беспомощной странности существования в качестве “раба, живущего по законам, придуманным специально для него”. Буквально невыразимый стыд был связан с этим ощущением». И, как рассуждает Джон Апдайк, одна из сил, заставлявших Кафку писать, был стыд за эту «беспомощную странность», стыд за невозможность установить такие отношения с отцом, чтобы не быть докучливым[27].

Безусловно, нежелательно, чтобы аналитик скрывал в себе непроанализированные фантазии о том, что он или она — стандарт для соизмерения и оценки: подобная узурпация предотвращает появление конкурентных чувств у пациента и приводит к обоюдной слепоте. Пациенты (и аналитики), бессознательно желая избежать сравнения и соперничества, стараются «спрятать» свой стыд и уязвимость, уклоняясь от ситуаций, в которых могли бы быть обнаружены (в фантазиях или в реальности) конкурентные тенденции.

Подобно Алисе, мы можем чувствовать себя большими или маленькими как по нашим собственным внутренним меркам,

---

26 Предисловие Джона Апдайка к Franz Kafka, The Complete Stories (Updike, 1971, p. xvii).

27 Updike (1971, p. xxi).

так и по тем меркам, по которым, как мы видим и\или воображаем, другие оценивают нас. Когда это чувство такое же нестабильное, как у Алисы, мир кажется абсурдным, сюрреалистичным и бессмысленным. В таком случае человек перестает серьезно воспринимать оценку и критику других людей, либо возникает желание просто «убрать» того, кто смотрит на него. Вы помните, что лилипуты хотели выколоть Гулливеру глаза, чтобы он не заставлял их чувствовать себя маленькими. Ослепленный, он не смог бы видеть то, что они не хотели бы ему показывать, и то, что они не хотели бы замечать в себе сами. Но Гулливер обнаружил, что жителей страны Бробдингнег тоже можно заставить чувствовать себя неуютно под его пристальным взглядом, хотя он был по сравнению с ними маленьким. Обсуждая политику, один из министров «заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут его перенимать»[28].

Зависть играет важную роль в защите от стыда, являющегося результатом дефекта: вместо того, чтобы чувствовать, что у тебя самого наблюдается изъян (чего-то не хватает), ты можешь чувствовать зависть, поскольку у другого человека есть нечто, чего нет у тебя (и в результате проекции ты можешь чувствовать презрение к самому себе). Таким образом, различные формы зависти и презрения могут покрывать стыд, иногда с помощью инверсии: это не *я* испытываю стыд, это ты испытываешь презрение; это не *мне* чего-то недостает, это у тебя есть то, что мне нужно.

Пауль Шильдер, С. Д. Вандервельде и другие подчеркивали, что человек не может сформировать один завершенный образ своего тела. «В результате наших телесных ощущений появляется множество различных, независимо установившихся образов тела»[29], и все они соперничают за недосягаемый статус завершенного. Так как наши собственные вечно изменяющиеся суждения — впрочем, как и суждения других — вмешиваются в нашу оценку

---

[28] Swift (1726, p. 146).

[29] Согласно Вандервельде, образы тела вносят существенный вклад в чувство собственной идентичности человека. «Они позволяют человеку проецировать, как другие его видят, посредством своей наружности», сохранять «свой желаемый внешний вид; и они позволяют ему создавать у других впечатления, не отражающие в точности его действительную самость» (Van der Velde, 1985, p. 527).

собственного тела, все, что мы называем «образом тела», неизбежно находится в противоречии с переживаемыми телесными ощущениями. Это значит, что мы все используем образы тела диалектически: чтобы контролировать то, что мы думаем о себе самих, и чтобы контролировать то, что, как мы понимаем, другие думают о нас.

Тревога, связанная с размерами, и эдипальный стыд: клинические разновидности

Несколько клинических зарисовок и сны одного пациента иллюстрируют способы, при помощи которых различия в размерах (как в психологическом смысле, так и в буквальном) взаимодействуют с переживаниями по поводу тела, по поводу отношений и внутренних состояний.

Первого пациента зовут Сэм. Это невысокий мужчина в возрасте около пятидесяти лет. Я высокого роста (2 м 6 см), тогда как пациент ниже меня (приблизительно 1 м 80 см). На протяжении всего анализа (и в переносе) он чувствовал, что должен лицом к лицу столкнуться с «большими сильными людьми», которые представляли его нарциссичного влиятельного отца, бывшего выдающейся личностью международного масштаба. Родившись во время войны, пациент жил вместе с матерью и был «мужчиной в доме» в течение первых нескольких лет своей жизни до тех пор, пока его отец и брат не вернулись домой. Тогда ему было около трех лет. В своей борьбе с этими «сильными людьми» он чувствовал себя мелким и униженным, и была вероятность оказаться униженным еще сильнее, если ненароком он показал бы им, насколько униженным себя чувствовал.

Сэму снится:

> «Я стоял на железнодорожной станции. Там были поезда, которые двигались по всем направлениям. Мне нужно было перейти на другую платформу, чтобы добраться до моего поезда. Я хотел проехать совсем немного. Мне нужно было на электричку. Станция была очень большой, было много поездов, скорых поездов. Там было так много поездов, которые приходили и отправлялись. Все это очень сбивало

> с толку. У меня было какое-то чувство, что мне крайне необходимо отыскать мой маленький поезд. Так как поездка, которую я хотел совершить, была очень короткой, я не мог найти мой поезд. Как только я оказался совсем близко от моего маленького поезда, подъехал скорый поезд. У него не было остановки на этой станции. Он был огромный и ехал очень быстро. Очень длинный поезд. Он продолжал ехать и ехать, и казалось, что у него нет конца. Я был смущен и разочарован тем, что мне приходилось ждать».

Ассоциации Сэма привели к разговору о том, что несколькими днями раньше на этой неделе ему пришлось ждать меня и он испытывал смущение и разочарование по поводу того, что другие («более важные и большие» люди с «более важными делами») заставляют его ждать, и о том унижении, которое он почувствует, если позволит кому-либо узнать, насколько ожидание расстраивает его. Он продолжал выражать свою тревогу по поводу того, что у меня в расписании не окажется для него места, поскольку он «слишком маленький человек», и что он не может рассказать мне о том, насколько он возмущен моим чувством собственной значимости, так как это заставило бы его выглядеть завистливым и ощущать дефицит. Хотя он и пытался уменьшить свои амбиции, в фантазиях амбиции Сэма были действительно очень большими, а его достижения постоянно занижались.

Сэм также сказал, что часто в его снах присутствует атмосфера большого, необъятного пространства с крохотными людьми, которые толпятся по углам. Еще один сон: «Я пытаюсь перейти улицу. Это оживленная улица. Я становлюсь на колени и перехожу улицу, и в этот момент гигантский автобус почти врезается в меня. Когда я оказываюсь на другой стороне, я встаю и оглядываюсь. Но меня вообще никто не заметил».

И третий, типично эдипальный сон выразил переживание Сэма: он *должен* быть маленьким, поскольку для него нет места.

> «Я в постели моих родителей. Мой отец занимает много места, но моя мать заставляет меня подойти к ней, туда, где еще осталось немного места. Я иду, а потом чувствую, что отец этого не одобряет. Я выхожу из комнаты и некоторое время брожу вокруг, а затем возвращаюсь. В этот раз

> отец занимает еще большую часть постели. Для меня там вообще нет места. Думая о том, что мне некуда идти и что сну некуда продолжаться, я проснулся».

Ощущение того, что ты маленький, таким образом, может быть связано с реальными размерами в аналитической ситуации. Сэм чувствовал себя маленьким по сравнению со мной, делая меня очень большим и подтверждая в фантазиях чувства, связанные с собственной незначительностью; всю свою жизнь он был и оставался человеком, на которого смотрели сверху вниз и недооценивали, и здесь он снова оказался принижен. Усилия Сэма по утверждению его собственной значимости столкнулись с эдипальными препятствиями; если он чувствует себя большим, он ощущает себя опасным. Чтобы контролировать свою ярость и свою «опасность», он рассчитывает на то, что окружающие «опустят» его, как в последнем сне, в котором он чувствует, что его место в постели занято отцом и ему некуда идти. Он все время принижает себя, выражая таким образом беспомощность и защищаясь от гнева, который он чувствует по отношению к своему отцу и другим «большим людям» (таким, как я), отбирающим у него даже маленький уголок, становящимся у него на пути и выталкивающим его[30].

Как человек, которому приходилось рассчитывать на то, что другие не позволят ему поднять голову, и чувствовать себя маленьким, чтобы держать свою ярость под контролем, Сэм был очарован шпионами; они всегда работали с крошечными приборами, которые могли быть установлены так, что их не обнаружишь. «Им не нужны большие вещи,— объяснял он мне,— ты используешь миниатюрные инструменты, поскольку главное, чтобы никто не увидел, что ты делаешь; тебе нравятся крошечные вещи: малюсенькие фотокамеры, которые незаметно могут фотографировать предметы».

Иногда увеличивающиеся персонажи сновидений могут означать ослабление сновидца, как будто смотришь в подзорную трубу

---

30 Во время съемок фильма «Дорога на Санта-Фе» Эррол Флинн настаивал на том, чтобы выделяться больше всех, и оттеснял молодого Рональда Рейгана, который, как он полагал, занимает слишком много места на переднем плане. Рейган ответил тем, что потихоньку соорудил из грунта насыпь и стал на нее, так что он оказался ощутимо выше, чем его соперник.

с обратной стороны. Фредерико Феллини, чьи фильмы в большой степени основываются на снах, и который однажды сказал, что «реальность все искажает», писал об Аните Экберг, что она внушила ему «недоверие, которое каждый чувствует по отношению к созданиям необыкновенной вышины, таким как жираф или слон»[31]. Когда тревога и стыд, связанные с размерами, становятся слишком сильными, окружающая среда делается такой пластичной, что контуры личности исчезают. Как раз это происходит в «Алисе». Так же, как здоровый нарциссизм может быть связан со стабильностью того, что я обозначил как внутренний размер, патологический нарциссизм (и патологический стыд) может быть связан с непостоянством внутреннего размера.

> «Осознание и утверждение собственной самости человека как по-настоящему существующей, высоко ценимые собственные размер, образ и значение достижимы только когда позитивный интерес окружения /.../ гарантирует устойчивость этой формы личности посредством внешнего давления, так сказать. Без такого контр-давления, если позволите, контр-любви, человек способен взорваться, растворить себя в мире, возможно, умереть»[32].

Переживаемое крушение «контр-любви» также может быть понято как утрата устойчивости, состояние нарушенного равновесия и сопутствующие чувства неловкости. Лео Рэнджелл (Leo Rangell, 1954) истолковал устойчивость как состояние равновесия сил,

> «...качество ожидаемых стимулов и сумма ресурсов Эго, которые готовы соприкоснуться с ними. Эти две вещи уравновешивают друг друга, и на мгновенье происходит остановка движения»[33].

Подводя итог, скажу, что в моем присутствии Сэм чувствовал себя маленьким, и этот опыт был связан с переживанием неготовности

---

31 Baxter (1993, p. 147).
32 Ferenczi (1985, p. 128–129).
33 Rangell (1953, p. 6).

(а отсюда и с тревогой) к тому, чтобы справиться с задачей его соперничества со мной или моего с ним: чувствами, выражающими его страх своих собственных взрывных импульсов и ярости и, может быть, напрямую связанными с эдипальным стыдом[34].

---

[34] Сравните со следующим сном художника Де Кирико:

> «Я тщетно борюсь с человеком, чьи глаза подвижны и чрезвычайно ласковы. Каждый раз, когда я его захватываю, он освобождается, осторожно разводя руки; его руки невообразимо сильны: они подобны неодолимым рычагам, гигантским кранам, что высятся над кишащими людьми верфями, плавучими крепостями, оснащенными башнями, тяжкими, как груди допотопных млекопитающих. Тщетно я борюсь с ласковым на вид человеком, который смотрит на меня с подозрением: от каждого захвата, сколь бы ни был тот силен, он освобождается легко, улыбаясь и лишь слегка разводя руки. /…/ Борьба заканчивается моим поражением: я сдаюсь; затем образы размываются: река (По или Пеней), которая, я знаю, во время борьбы протекала возле меня, темнеет; образы смешиваются, словно бы грозовые тучи клубятся над головой; наступает интермедия, во время которой я, возможно, все еще сплю, но ничего не помню, только судорожные блуждания по темнеющим улицам. Сон снова разгорается. Я обнаруживаю себя на пьяцце великой метафизической красоты. /…/ Я смотрю на холмы, над которыми виднеются последние облака уходящей грозы; здесь и там разбросаны белоснежные виллы, на фоне густо-черного занавеса небес отдающие чем-то могильным и угрюмым. Вдруг я обнаруживаю себя под портиком в группе людей, теснящихся и толкающихся в дверях кондитерской, полки которой ломятся от разноцветных печений; люди толпятся и заглядывают внутрь, словно у дверей аптеки, когда туда с улицы занесли раненого или больного прохожего; но, заглянув внутрь, я вижу своего отца со спины, он стоит в центре кондитерской и ест печенье; однако я не знаю, из-за него ли столпились люди в дверях; меня охватывает отчетливая тревога и я хочу убежать на запад, в новую, более гостеприимную землю. В то же время я нащупываю в своей одежде кинжал, поскольку мне кажется, что отец в этой кондитерской находится в опасности, и я чувствую, что если я войду, мне понадобится оружие, как всякому, кто проникает в воровское логово. Моя тревога нарастает. Внезапно толпа накатывает на меня и несет к холмам; у меня возникает впечатление, что отца уже нет в кондитерской, что он сбежал, что его собираются преследовать как вора — и я просыпаюсь в тревоге от этой мысли».

Цит. по: Kilborne and Degarrod (1983).

Глава 1

Особенности опыта и фантазии о размере

Уверенность в том, что ты большой или что ты маленький, может выражать как чувство беспомощности и унижения (будто ты слишком мал, чтобы с тобой считались, или слишком выделяешься, чтобы быть своим), так и чувства ярости, соперничества и опасности (в смысле угрозы для окружающих). При отсутствии опыта «контр-любви», ощущения некого значимого человека, чья любовь оказывает встречное давление, самость рискует развалиться на части или взорваться. Для защиты от этой опасности могут быть призваны магические (и компенсаторные) фантазии, чтобы сделать соперников меньше, как головы врагов Хиваро, южноамериканского племени, известного тем, что они варят головы своих врагов до тех пор, пока они не уменьшаться в несколько крат по отношению к своей нормальной величине. Таким образом, враги «уменьшены», чтобы компенсировать ощущение их опасной значимости, поскольку они угрожали необходимому тебе облику; человек порывает с конкуренцией, лишая ее всякого значения.

Сны об уменьшении и фантазии об исчезновении могут также представлять чувства дистанции по отношению к аналитику, когда пациент в аналитической ситуации вновь переживает, вспоминает и осознает опыт отдаленности от родителей в детстве. Люди, которые находятся далеко, *действительно* выглядят меньше, так же как те, кто находятся слишком близко, *на самом деле* выглядят больше и могут поэтому выражать переживания эмоциональной близости и отстраненности. Однако, как в случае Уолтера Мити у Тарбера*, как бы ни была мучительна мрачная действительность повседневного существования, слишком сильное упование на мир фантазии только подчеркивает глубоко спрятанное бессилие человека перед лицом «реальности» и, следовательно, неизбежно остается потенциальным источником стыда, как напоминает нам стихотворение Кэрролла «Моя фантазия».

---

* Дж. Тарбер — американский писатель и карикатурист. Уолтер Мити — один из наиболее известных его персонажей.

Я рисовал ее себе сентиментальной,
Годов примерно двадцати;
Совсем не думал я узнать, что лет ей
Как минимум на дюжину больше.
Моя фантазия наделила ее голубыми глазами,
Кудрявой золотистой шевелюрой.
Я однажды обнаружил, что голубой не голубой,
а зеленый,
А золото превратилось в медь.

Она надрала мне уши сегодня утром,
Они очень сильно горели;
Хотел бы я ей пожелать
Хоть сколько-нибудь легкой руки.
И если бы вы меня спросили, как
Ей можно было бы прибавить милых черт,
Я бы ничего не добавил,
А только немного убрал.

У нее неземное изящество медведя,
Ласковый смех гиены,
Походка слона,
Шея жирафа.
Но я все-таки ее люблю, поверьте,
Хотя мое сердце скрывает страсть.
Она такая, какой нарисовала ее моя фантазия,
Но! Как много есть сверх того.

В «Алисе» Кэрролл использует метафору подзорной трубы, чтобы описать ощущения как от «складывания», так и от «раскладывания». В своей гениальности он позволил абсурду защитить Алису от ее путаницы с идентичностью, для того чтобы она могла более свободно размышлять о том, кто она, противопоставляя себя причудливым, «иным» созданиям Страны чудес. Но непостоянство Алисы в смысле размера только подчеркивает основную тему произведения Кэрролла: невозможно придумать такой облик, который мог бы быть адекватным и обеспечить в фантазиях противоядие от чувства превосходства над ней Королевы, чувства непонятости, одиночества и потерянности. Если бы только мы могли узнать,

кто мы есть, какого мы размера, как мы выглядим и так далее, воображая, как окружающие видят нас. Но, получая упрямое непонимание от окружающих, мы обнаруживаем себя попавшими в трагическую ситуацию, ввязавшимися в бесконечную борьбу, исход которой всегда остается неопределенным. Это мир Луиджи Пиранделло, к которому мы теперь и обратимся.

ГЛАВА 2

Фантазия, страдание и неверное толкование

И теперь уже даже ей самой казалось, что ее голос исходил не из ее собственных губ, а из тех, что были у нее по его представлению; и если она смеялась, у нее вдруг возникало ощущение, будто не сама она смеется, но словно она подражает чужой улыбке, улыбке того другого ее Я, которое существовало у него в голове.

Луиджи Пиранделло.
«Голос»

Пиранделло и непризнаваемое

Сицилийский писатель Луиджи Пиранделло, не желая, чтобы после смерти его тело было выставлено на всеобщее обозрение, оставил письменное распоряжение о том, как поступить в случае его смерти: «Когда я умру, не одевайте меня. Оберните меня обнаженного простыней. Никаких цветов на ложе, и никаких зажженных свечей. Телега бедняка. И никому не позволяйте сопровождать меня, ни друзьям, ни родственникам. Телега, лошадь, кучер *e basta* [и все]. Сожгите меня...»[1]

Никто из современных писателей не пытался преодолеть страх того, что его не признают, сочтут никчемным или начнут

---

[1] Pirandello (1952, p. 379–380).

осмеивать — принимая во внимание современную трагедию, связанную с обликом и стыдом,— больше, чем Пиранделло. Согласно наблюдению Отца из его пьесы «Шесть персонажей в поисках автора», даже когда нам удается «напялить маску невозмутимого достоинства», в душе каждый из нас это «сто», «тысяча» и больше видимостей /…/ словом, столько, сколько их в нас заложено. В каждом из нас сидит способность с одним быть одним, с другим — другим». Происходят постыдные и «глубоко личные вещи, в которых трудно сознаться». Это непостижимое, до сих пор непоколебимо защищавшее интимность, приобретает огромную силу. Снова и снова персонажи Пиранделло пытаются «поддерживать» облик, тщетно стараются «восстановить прежнее достоинство, водрузить его, цельное и прочное, как памятник над могилой». Как заметил Пиранделло: «Подобным образом мы можем не оглядываться на наш стыд»[2].

Не только поддержание облика совершенно бесполезно, но, что еще хуже, сами попытки сделать это способствуют гибели. Обиженные тем, что их представляют актеры, которые не знают и не могут их знать, и даже не похожи на них, Шесть Персонажей протестуют против собственного «воплощения»[3] чужими руками. «Вот так мы выглядим. Видите, это *наши* тела, а это *наши* лица…»[4] На что Директор замечает: «На сцене вы не можете быть такими, как в жизни! Здесь вас будет играть актер, и все!» Эта идея находит отзвук в безысходности, которую испытывает Отец, уверенный, что любая попытка взаимодействия с его стороны будет ниспровергнута актерами. Ни один актер не может быть тем, «что я представляю собой на самом деле», и таким, «как я воспринимаю себя сам»,— восклицает он, и его настроению вторит Сын. «Ваши актеры смотрят на нас как-то “со стороны”. Неужели вам представляется возможным проводить свою жизнь перед неким кривым зеркалом, которое искажает вашу внешность так, что вы не можете себя узнать»[5].

Безуспешные старания добиться от мира достаточно похожего отражения пронизывают все творчество Пиранделло и выражают

---

2 Pirandello (1988, p. 24).

3 Французское слово «réaliser» означает и «осуществлять», и «излагать», и «постигать», и «ставить» (как ставят пьесу).

4 Ibid., p. 36.

5 Ibid., p. 65.

глубокое чувство внутренней неустойчивости[6]. Можно ли при этом удивляться, что его персонажи совершают тщетные и бесконечные попытки сделать свой облик устойчивым? Чувствуя себя неузнаваемыми для самих себя, персонажи Пиранделло смотрят на других, и в этой надежде заключаются фрустрация, гнев, мука и отчаяние. Захваченные конфликтами, связанными со стыдом и страхом быть поверженными, униженные, покинутые и страдающие персонажи Пиранделло делают все возможное, чтобы быть признанными перед лицом тех, кто не способен видеть.

Снова и снова в своей работе с пациентами я сталкиваюсь с их непреодолимым чувством, что они непризнаваемы, что для них, какими они являются на самом деле, нет места, что они сражаются как со страхом признания, так и со страхом быть неувиденными. Они так понимают свое отношение ко мне в переносе: повторение ощущения, что ты обречен быть невидимым, хотя страстно жаждешь признания. Они испытывают значительные затруднения с вербализацией этих чувств, которые представляются столь противоречивыми, болезненными, приводящими в замешательство, столь унизительными и интимными.

В качестве реакции на противоречие между тем, как, по опасениям человека, его увидят окружающие, и тем, как он хочет выглядеть, стыд отсылает нас к воображаемым (хотя иногда и разделяемым другими) стандартам самооценки (Эго-идеалам). Тот, кто обнаружил, что не может представить себя в глазах окружающих, вынужден возлагать еще больше надежд на свой облик в тщетных попытках сделать себя доступным для понимания, осознание чего ведет к чрезмерной уязвимости. Один из друзей Франца Кафки написал: «Франц не сможет выжить /.../ У него нет ни малейшего убежища. Будучи поэтом, он уязвим для всего, от чего мы защищены. Он напоминает голого среди толпы одетых»[7]. К этой идее я еще вернусь в своем обсуждении пьесы Пиранделло «Обнаженные одеваются».

---

[6] «Я — сын Хаоса,— писал о себе Пиранделло,— не аллегорически, но буквально, поскольку родился в деревушке, которую местные называли «Cavasu», это диалектное искажение исходного древнего греческого слова «хаос» (Bentley, 1946, p. 79). Для него жизнь хаотична, нестабильна, находится в постоянном движении; она и есть хаос.

[7] Updike (1971, p. xvii).

Многие писатели и художники говорили о своем желании исчезнуть, стать анонимными. Райнер Мария Рильке, который родился в Праге в 1875 г., восемью годами позже, чем Пиранделло, писал о фантазиях, касающихся анонимности: «Какое счастье проснуться там, где никто ничего от тебя не ждет /.../ О, как это согревает мне душу...» Как его персонаж Мальте [Malte][8], Рильке хочет быть «ничьим сыном», а в своей эпитафии он жаждет быть «ничьим сном»[9]. Подобным же образом Чарльз Диккенс, который в детстве был брошен (что точно известно из документов и нашло выражение в его лучших романах), писал о себе самом: «Я казался просто пустым местом, которое никто не замечал, но которое, однако, у каждого стояло на пути»[10].

Стыд и эдипово поражение в анализе Сэма

Сэм, чьи сны я рассматривал в предыдущей главе, был, как вы помните, вторым из двух сыновей, рожденных во время войны. Он вырос, зная, что его мать отправила его старшего брата на другой континент, объясняя это тем, что он был «обузой»,— это

---

8 Аллюзия на «Записки Мальте Лауридса Бригге» Рильке.

9 Процитировано Адлером (New York Review of Books, October 18, 1997). В своем стихотворении о Weltinnenraum [букв. нем. «внутреннее пространство мира».— *Прим. пер.*] Рильке пишет: «в тебе стоит твой отец / и смотрит». Характеризуя чувства эдипального стыда и упоминая Мальте, Рильке говорит в своих «Письмах о Сезанне»:

> «И вдруг (и притом впервые) я постигаю судьбу Мальте Лауридса. Разве вся суть не в том, что это испытание превысило его силы и он не справился с ним в действительной жизни, хотя мысленно он был убежден в его необходимости, настолько убежден, что он долго инстинктивно искал его, пока оно само не подступило к нему и больше его не оставляло? Вся книга о Мальте Лауридсе, когда она будет написана, будет не чем иным, как доказательством этой истины на примере человека, для которого она оказалась слишком непомерной. Быть может, он даже выдержал его: ведь он написал о смерти камергера; но, как Раскольников, растратив всего себя в этом поступке, он отшатнулся, не действуя в тот момент, когда как раз и должно было начаться настоящее действие, а новообретенная свобода обернулась против него и растерзала его, беззащитного» (1985, p. 69).

10 Цит. по: Wurmser (1981).

знаменательное замечание в контексте ее столь легкого избавления от проблемного ребенка. В то время как родители всегда говорили, что его старший брат был отослан за границу для собственной безопасности, постепенно Сэму стало ясно, что на самом деле в то время было гораздо рискованнее послать маленького ребенка за границу, чем оставить его дома.

Вы также помните, что отец Сэма был известным человеком и не допускал соперничества. С самого детства Сэм был искалечен эдипальным стыдом. Во взрослой жизни всякий раз, когда он бывал очевидно успешным, события и люди оказывались для него помехой и принуждали его к подчинению наиболее унизительным образом. По мере того, как анализ продвигался вперед, становился ясным страх Сэма, что если он станет преуспевать в финансовом или профессиональном плане, я или накажу, или брошу его (т. е. он бы испытал ужасное и унизительное поражение). Например, говоря о своем решении перенести свой офис в другое место, Сэм был напуган и подавлен собственными чувствами бессилия и слабости.

> «Я могу хотеть переехать, но мне нужен какой-нибудь повод: крысы или шум, и это должно выглядеть как нечто внешнее. Я должен действовать таким образом, чтобы все выглядело так, будто это делаю не я. Некоторые люди планируют свою жизнь, но не я. Каждый раз, когда я принимаю решение, это катастрофа. Я пасую в самый неподходящий момент. Если я принимаю решения, они оказываются неверными... Я подобен людям, которые ввязываются в драку, чтобы быть побитыми, которые сами создают соответствующую ситуацию. Я бываю настолько зол, что наказываю сам себя, создавая ситуацию, в которой кто-то другой наказывает и прогоняет меня. Но я живу обманом и пока я еще сохраняю чувство всемогущества и верю, что действительно все контролирую: я не могу признаться в обмане».

В этом случае ощущение Эдипова поражения грандиозно, но до сих пор оно было скрыто за стыдом и фантазиями о всемогуществе. Кроме того, всемогущество делает текущие неудачи и потери гораздо невыносимее. Поэтому Сэм не может чувствовать себя «цельным».

> «Я не могу сказать напрямую: «Я хочу прекратить анализ». Но я полагаю, я настолько же тревожусь по поводу окончания анализа, насколько боюсь окончания чего бы то ни было. Я тревожусь, видя, что все это есть я. Пока все не соединено, я могу быть невидимым. Но однажды все собирается воедино, и я боюсь, люди увидят меня и скажут: «Теперь мы видим, на что ты способен на самом деле». Соединить меня воедино — это наполняет меня виной. При Вас я не могу сказать: «Я думаю, анализ зашел так далеко, как только возможно». Я осознаю свою тенденцию ускользать и никогда не противостоять тому, что происходит. Сейчас, когда я вижу, как именно все происходит, мне еще больнее. Из-за анализа мне еще сложнее прекратить ощущать то, что я делаю. Наблюдая за собой, замечая, что я нахожусь в гуще событий, я схожу с ума».

Когда оказывается, что облик является показным, желание выглядеть определенным образом легко оборачивается против самого себя и становится еще одним постыдным и унизительным поражением или скандальным выражением гнева, как это происходит в мире Пиранделло. Сэм объясняет, приводя в пример рождественскую открытку, каким чужим и неприкаянным он себя чувствует, насколько неспособным на отклик даже для самого себя.

> «Я получил рождественскую открытку, датированную 18 ноября. Она была отправлена на старый адрес. Я открыл ее, но там ничего не было, и невозможно было понять, кто ее послал. Это огорчило меня. Я почувствовал, что тот, кто послал эту открытку, кто бы он ни был, ждет от меня ответа. Однако я не могу ответить, поскольку не знаю, кто послал ее».

Сэм поднял тему о том, что он не способен поместить своего отца, себя самого или кого бы то ни было в собственное поле зрения, что, понятно, придает всем его отношениям непрочность и бессодержательность. Я сделал предположение, что в анализе (так же как в его профессиональной и семейной жизни) он сопротивляется тому, чтобы быть узнанным, что с каждым человеком он обращается так,

как с открыткой, которую хочет послать, не посылая ее. И я добавил, что, кажется, он сопротивляется тому, чтобы предъявить мне нечто важное, существующее в нем, на что можно откликнуться. В ответ на эту интерпретацию он сделал следующее замечание:

> «Я представляю себя шпионом, который делает свое дело незамеченным, создавая то, что изменит мир. Незаметность так меня пленяет. Значение звезды зависит от того, насколько она известна, а значение шпиона — от того, насколько он скрыт. Я фантазирую о том, чтобы быть и тем, и другим, иметь двойную идентичность. Но состояние известности, по сути и само по себе, меня не возбуждает».

Сэм избегал конфликтов со своим отцом, пользуясь стыдом и связанной с обликом тревогой, чтобы всегда оказываться маленьким и побежденным. Его отец был очень заметным человеком, его все знали и восхищались им. Сэм, наоборот, никогда не был успешным. Он рос, являясь в глазах окружающих только сыном своего отца. Уже будучи взрослым человеком, в ситуации профессионального успеха, например, когда его признавали талантливым, Сэм ощущал себя неуютно, поскольку это приводило его к осознанию собственной эдипальной борьбы. Когда он чувствовал себя достаточно опасным или ощущал, что окружающие воспринимают его таким, он отступал. Его существование, если можно так сказать, сходило на нет: он становился подобен нулю, который может только придать значение какой-то другой цифре. Таким образом его отец и другие эдипальные соперники могли быть защищены от его гнева, а Сэм мог защититься от стыда и страха, что он снова будет побежден и унижен.

Еще один сеанс был посвящен трудностям, возникавшим у него в любых взаимоотношениях: отчасти из-за ощущения отсутствия того, что необходимо для их поддержания.

> «По дороге сюда я думал о том, на чем мы остановились вчера. Мне так трудно поддерживать отношения с людьми, с Вами. Так много людей оказались за бортом, просто исчезли, растворились. Я ни с кем не могу поддерживать связь. Очень тревожит то, что я не могу сохранить никакие отношения. Интересно, почему так. Это снова про отца.

> Я совсем не горевал, когда он умер. Было три заупокойные службы: одна в Новой Англии, одна в Нью-Йорке и поминовение. На первой службе гроба не было, потому что его отослали в Нью-Йорк. Ничего особенного я не почувствовал и в Нью-Йорке, просто смотрел, как гроб опускали в землю. Множество людей. Помню чувство одиночества. В Новой Англии я чувствовал легкую печаль, потом это как бы ушло. Есть ощущение, что я никогда не умел горевать[11]. Нет ни одного человека, о ком я мог бы думать с любовью».

Отношения Сэма нестабильны не только из-за ощущения того, что он не может сделать ничего действенного для их сохранения. Он отказывается от привязанности и, что более существенно, отказывается от чего-то в своей собственной реальности в репрессивной манере: чтобы наказать своего отсутствующего отца, он ретируется. Сознательно Сэм понимает, насколько он зол на своего отца за то, что его не было рядом, и за то, что он пожертвовал детьми ради расцвета своей карьеры. Однако вместо того, чтобы обвинять отца, Сэм поглощен парализующим его чувством вины и завистью; он обнаруживает себя погрязшим в деталях, неспособным продвинуться вперед в намеченном направлении и, по существу, неспособным представить собственное будущее. Подобная неспособность

---

[11] Рассмотрим в этом контексте хорошо известный фрагмент из «Скорби и меланхолии»:

> «Катексис объекта оказался неспособным к сопротивлению, он прекратился, но свободное либидо не было перенесено на другой объект, а отступило в Эго. Но там оно не нашло никакого применения, а способствовало идентификации Эго с покинутым объектом. Так тень объекта падает на Эго, которое теперь может быть расценено особой инстанцией как объект, как покинутый объект. Таким образом, утрата объекта превратилась в утрату Эго, а конфликт между Эго и любимым человеком — в раздор между критической способностью Эго и Эго, изменившимся в результате отождествления». (Freud, 1915, p. 249).

За рамками этого рассуждения об утрате и скорби Фрейд оставляет стыд и унижение от неспособности установить связь с другими, от одиночества без каких-либо адекватных способов выразить свое ощущение изоляции в отсутствии того, кому можно было бы его выразить, поскольку ты сам навлек его на себя.

порождает разрушительное чувство поражения; в качестве защиты Сэм всемогущим образом превращает своего отца в призрак, в чьих глазах он по определению никогда не будет достойным противником. В результате эдипальная борьба Сэма не может разорвать круг разрушающего стыда, зависти, унижения и поражения, убийственного гнева и неутолимой печали.

> «Если бы я потерял свою дочурку или жену, то я бы помнил о них по их физическим проявлениям. Остались бы голос или улыбка. Тебе этого не хватает, и ты грустишь. Но что касается моего отца, не всплывает ничего трогательного. Если я кашляю, возникает ощущение, что я слышал когда-то, как он кашлял так же, но воспоминание возникает без какого-либо нежного чувства. Когда он приходил навестить меня в школе, казалось, он делал это по обязанности. Он никогда не делал ничего, о чем я мог бы вспоминать, так что я помню его так, как чувствую. Я не помню. Я помню, как он лежал на пляже и вырезал кусочек гранита. Он был одним из самых далеких людей, каких только можно вообразить. Ему нравилось принижать меня. Так что я не чувствовал грусти оттого, что его не стало, поскольку в нем не было ничего, что заставило бы хоть сколько-нибудь полюбить его. Он был самым неблизким, отстраненным, холодным человеком и довольно злым. Он был счастлив только тогда, когда все внимание было обращено к нему, или когда люди смеялись над его шутками».

Выразив переживания по поводу того, каким далеким был его отец и как сильно он желал контакта с ним, Сэм продолжил говорить о своих обусловленных стыдом запретах на выражение собственных нужд по отношению ко мне или к кому бы то ни было.

> «Мне грустно сейчас потому, что единственный способ, каким я мог узнать его, это идеализировать его как великого человека... Я пытаюсь связать это с тем, почему я не могу поддерживать связь с людьми... Такое чувство, что мне не нужны люди. Мне никто не нужен, я могу обойтись и так,

> в моей жизни нет никого, кто имел бы какое-то весомое значение. Иногда, когда я звоню Вам, я чувствую, что Вы не хотите разговаривать. Вот в чем связь: я теряю нечто, и я не чувствую, что мне это нужно. То же самое с отношениями. “Приятно было встретить тебя, но если я больше никогда тебя не увижу, это ничего, на самом деле так даже лучше”. Так никогда не почувствуешь грусть или утрату».

За идеализацией скрывается стыд и печаль, а также непомерное чувство гнева, изоляции и утраты, от которых можно защититься только отделением. Но стыд, связанный с огромной потерей, становится еще невыносимее благодаря ощущению Сэма, что нет ничего, на что можно опереться, нет способа связать воспоминания с чувствами: чувства просто исчезают вместе с теми людьми, к которым они относятся. И поскольку он не ощущает ни с кем прочной взаимосвязи, он тоже находится в постоянной опасности исчезновения. Исчезают ли его объекты, или исчезает он сам, результат один и тот же. Если он не может почувствовать привязанность к людям, если он не может почувствовать нечто, что позволяло бы помнить о них, он не может почувствовать себя настоящим и ценным. Его растущее осознание этого в виде глубокого чувства стыда было одним из отличительных признаков анализа. Он продолжает:

> «Я просто отсекаю себя от работы и от людей. Я сохраняю дистанцию и никогда не рвусь устанавливать контакт. Если я решаю прервать отношения, я могу это сделать легко. Даже с моим другом Д.: какое-то время я нуждался в нем, а он нуждался во мне. Потом — раз! Он исчез... К тому же, поскольку я отсекаю людей и вещи, у меня никогда не возникает ощущения истории, роста или развития. Я живу теперешним моментом. Каждый день я начинаю заново; у меня нет ни прошлого, ни будущего. Если у меня не ладится с женой, у меня возникает чувство: “Мне это не нужно”. И хотя я знаю, что она любит меня, если я не увижу этого, я не верю. Если мы ссоримся, я не могу поверить, что она любит меня. Один дурной день, и я чувствую, что готов. Всему присуща эта

> непосредственность и определенность. Один дурной день на работе, и я чувствую, что я плохой и больше никогда не смогу сделать ничего хорошего. Я удален и выключен»[12].

Несколько месяцев спустя он вернулся к теме, как больно ему чувствовать свою идентичность, когда все постоянно меняется.

> «Это касается идентичности. Идентифицироваться нужно с человеком, с которым ты связан. Ты должен видеть в себе что-то, что ты видишь в нем. Любым отношениям свойственна какая-то форма идентификации. Я хочу видеть сходство. Мне больно оттого, что я редко его нахожу[13]. *Можно сказать, что у тебя нет идентичности, когда ты не можешь узнать в других то, что ты не можешь увидеть в себе самом. Без идентичности ты не можешь устанавливать связи с людьми.* Всех людей я ощущаю отделенными. Как мой отец, который сказал, что не чувствует связи с национальной традицией. *Чем ближе ты находишься, тем больше чувствуешь отделенность*».

В тот момент, когда Сэм осознал боль, вызванную приближением ко мне, он связал свои сложности установления отноше-

---

[12] Сэм отмечал:

> «Когда мне плохо, я думаю о книге Сартра «Тошнота». Все, что ты видишь вокруг себя — мизерная деталь: капающий кран. Ты заперт в этом. Ты можешь думать только об этой невероятной детали — о кране, капающем в данный момент, ни больше, ни меньше. День за днем, всегда одно и то же. Все тот же капающий кран. В конце каждого нашего сеанса я пытаюсь угадать и отключиться прежде, чем Вы скажете, что нам пора заканчивать. При малейшем намеке, что я не нужен, я отсоединяюсь и выпадаю».

[13] Фрейд пишет в «Скорби и меланхолии»: «Такая замена любви к объекту отождествлением является важным механизмом при проявлениях нарциссизма» (Freud, 1915, p. 249). И снова Фрейд упускает нечто напрямую относящееся к действию защитных механизмов, которые он столь блестяще охарактеризовал. В данном случае он чуть-чуть не доходит до опознания стыда, вызванного неспособностью установить объектные отношения, стыда, переживаемого как еще одно эдипальное поражение.

ний (с объектами) со своим собственным нарциссизмом, который не позволял ему увидеть что-либо знакомое в других. Если он не чувствует ничего знакомого в других, он не ощущает, что они могут почувствовать что-либо знакомое в нем, и это ведет к глубоким переживаниям отчужденности и отчаяния.

Во время заключительной стадии анализа Сэм осознал, что, как бы нелогично это ни выглядело, за ощущением, что он может быть другим человеком, за ощущением исчезновения лежат его собственные фантазии о всемогуществе, которые окружающие (аналитик) могут увидеть. И он боится, что эти всемогущие фантазии увидят и посмеются над его трудностями и над его попытками преодолеть их — еще один признак эдипального стыда.

Как и Сэм, Пиранделло не ощущал себя одним человеком. В «Шести персонажах» воображаемый автор не может сделать так, чтобы его персонажи выражали то, что он хочет; персонажи не могут выразить себя, потому что они зависят от актеров, а у актеров есть собственные предубеждения и личные мнения, и они не могут делать свою работу из-за того, что им мешают персонажи[14].

Сомнения по поводу идентичности усиливают зависимость от других в обмен на некоторую обнадеживающую ясность, адекватную «роль». Однако подобная зависимость обречена на неудачу, поскольку она неизбежно приводит к искажениям — как в себе,

---

[14] Ситуация в целом напоминает фрагмент из «Болезни к смерти» Кьеркегора, где он говорит о дилемме отчаявшегося (устыдившегося):

> «... предположим некую опечатку, ускользающую от своего автора,— опечатку, наделенную сознанием,— которая по сути вовсе, может быть, и не является таковой, но если охватить взглядом весь текст в целом, является некой неизбежной чертой этого целого. И вот, восстав против своего автора, она с ненавистью запрещала бы ему исправлять себя, но восклицала бы в абсурдном вызове: нет, ты меня не вычеркнешь, я останусь свидетелем против тебя — свидетелем того, что ты всего лишь ничтожный автор!» (Kierkegaard, 1849, p. 105).

Подобная установка обиды и ненависти в ответ на попытки исправления указывает на трудности с идеалом — кем, по нашим ощущениям, нам (и остальным) следует быть.

* *«Hiding to nothing»*. *«Be in a hiding to nothing»* — устойчивое выражение, обозначающее «не иметь никаких шансов добиться успехов в чем-то». Дословно переводится как «прятаться в пустоте».— *Примеч. пер.*

так и в других — к полной безуспешности (это британское выражение, кажется, замечательно подходит к тому, как переживается исчезновение)*. Такая зависимость также придает энергии попыткам обрести контроль над восприятием человеком того, как его видят. Отто Фенихель как-то заметил, что «мне стыдно» означает «я не хочу, чтобы меня видели», и что стыд и «не глядение» идут рука об руку. Также он добавил, что нежелание пристально смотреть может быть «чем-то вроде магического действия, исходящего из магического верования, что взгляд не остановится на том, кто не смотрит сам»[15]. Чем сильнее человек испытывает стыд, тем больше в силу этого факта он зависит от собственных переживаний — не важно, насколько тягостных,— по поводу того, как посмотрят на него другие[16].

Разбивающий сердце интерес слепца

То, что Сэм говорил о своем стремлении отделиться, исчезнуть из-за непереносимого стыда, может быть почувствовано в одной из замечательных ранних повестей Пиранделло «Una Voce» («Голос»), в которой автор исследует тему облика, непонимания и человеческой трагедии, используя идею физической слепоты. Незадолго до смерти Марчеза Борги решает проконсультироваться у знаменитого офтальмолога доктора Джунио Фальчи по поводу слепоты ее сына Сильвио, которому был поставлен диагноз неизлечимая глаукома. Уже на первой странице становится понятно, что все персонажи, так или иначе, обманываются.

---

15 Fenichel (1945, p. 139).

16 Сартр определяет стыд как

> «сознание быть бесповоротно тем, чем я был всегда: «в неопределенности», то есть в форме «еще-не» или «уже-больше-не». Чистый стыд не является чувством быть таким-то или таким-то заслуживающим порицания объектом, но вообще быть каким-то объектом, то есть признать себя в этом деградированном бытии зависящим и застывшим, каким я есть для Другого. Стыд является чувством первородного греха не оттого, что я совершил такой-то и такой-то проступок, но просто потому, что я «опущен» в мир, в среду вещей и что мне нужно опосредование Другого, чтобы быть тем, чем я являюсь» (Sartre, 1964, p. 264).

Никто не способен ясно видеть. Только доктор Фальчи рассуждает здраво. Но его здравомыслие дается дорогой ценой.

> «Он [доктор Фальчи] постепенно выстроил концепцию жизни, настолько лишенную всего того дружелюбного и почти неизбежного притворства, тех естественных, обязательных иллюзий, которые создаются и формируются каждым из нас помимо нашей воли, вследствие инстинктивной потребности, можно сказать, ради уважения к приличиям,— что его компания стала невыносимой»[17].

Доктор Фальчи обследует Сильвио и приходит к выводу, что ничего не может сделать. Потом Марчеза умирает[18]. Отчасти в ответ на пустоту и мрак, возникшие после смерти матери, Сильвио начинает проявлять страстный интерес к Лидии, женщине, чьей заботе его вверила мать. «Вскоре с робким, но настойчивым и разбивающим сердце страстным интересом слепца» он начал ее расспрашивать. В ответ на его вопросы Лидия стала «пытаться изо всех сил походить на воображаемый образ самой себя, который был у него, всячески стараясь видеть себя так, как он видел ее в своей тьме». Ее ощущение самой себя начало меняться, «и теперь уже даже ей самой казалось, что ее голос исходил не из ее собственных губ, а из тех, что были у нее по его представлению»[19].

Оба все больше и больше увлекались друг другом. Некоторое время спустя доктор Фальчи пересматривает свой диагноз и, не зная о смерти Марчезы, приходит к ней в дом. Его встречает подозрительная и наполненная чувствами собственницы Лидия,

---

[17] Pirandello (1994, p. 51).

[18] «После того, как столь внезапно умерла его мать, Сильвио почувствовал, что в его душе сгустилась иная тьма, впридачу ко тьме слепоты: иная, куда более ужасная тьма, перед лицом которой все люди слепы. Но зрячие могут хотя бы отвлечься от этой иной тьмы, глядя на то, что их окружает; он — не мог. Слепой в жизни, он теперь был слепым и в смерти. И в этой иной тьме, более глухой, более холодной, более темной, исчезла его мать, молча, оставив его одного в пугающей пустоте» (Ibid., p. 55).

[19] Ibid., p. 57.

теперь уже — невеста Сильвио, готовящаяся вскоре стать его женой. Она предлагает ему прийти после свадьбы. По настоянию доктора Фальчи, Лидия с неохотой идет звать Сильвио, которому открывается, что доктор Фальчи, возможно, вылечит его. В присутствии доктора Фальчи Лидия напоминает Сильвио, что доктор приходил к ним как раз в день смерти Марчезы, но она не пустила его. Чувствуя некое невероятное расщепление между самой собой и Сильвио, Лидия отчаянно борется с решением согласиться на операцию, предложенную доктором Фальчи. До того, как отправиться в клинику, Сильвио понимает, что «ее слезы были не такие, как его». Весь день напролет накануне операции она «отравляла его этим своим надменным голосом, потому что он был все еще там, во тьме»[20]. За день до того, как он должен был вернуться из клиники с восстановленным зрением, Лидия собирает свои вещи и уходит.

Эта история убедительно показывает, насколько Лидия полагается на то, что Сильвио не может видеть: она может найти себя только через его невидящие глаза. Она должна стать — и оставаться — голосом, благодаря которому он представляет ее себе. Подобным же образом Сэм питал фантазию, что он может почувствовать цельность, только если не видит, как много в нем существует несопоставимых частей и фрагментов. Следовательно, он нуждался в моей слепоте (также как и в слепоте других) для того, чтобы терпимо относиться к себе самому. В результате, однако, он чувствовал, что выключен, что его не замечают, не признают и им пренебрегают. Мало помалу я пришел к пониманию, что я мог бы стыдиться того, что я не видел в нем некоторых сторон, и что такой стыд является необходимой частью аналитического процесса. Когда я стал более терпимо относиться к своему стыду по поводу того, что не видел некоторых его сторон, Сэм также стал легче переносить свой стыд.

Если пациент чувствует, что потерял контроль над тем, как он выглядит, он может попытаться обрести его вновь, навязывая свои фантазийные конструкции тому, кто смотрит (в частности, аналитику). Лидия, например, утратила контроль над своим обликом. Она как будто привязана снаружи, и потому ей необходимо придумать

[20] Ibid., p. 73.

иной способ «швартовки», чтобы не чувствовать себя зависимой от воли тех, кто окружает ее.

Но подобные фантазийные защиты ничего не могут сделать ни с ее глубоко уязвленным чувством гордости (нарциссическая рана), ни с ее наглухо замурованными идеалами того, кем она должна, но не может стать (ее Эго-идеал). Слушая наших пациентов, мы, аналитики, благодаря им слушаем и наши собственные голоса и удивляемся, насколько нужно им быть слепыми по отношению к нам, и как им нужно, чтобы мы были слепы по отношению к ним. В случае успеха анализ может избавить от слепоты (и пациента, и аналитика) и обеспечить поддержку и силу для того, чтобы выдерживать — и трансформировать — стыд и тревогу.

ГЛАВА 3

Дыра в бумажных небесах
Обман и излечение с помощью еще большего обмана

Представьте, что в момент кульминации, когда марионетка, изображающая Ореста, собирается отомстить за смерть отца и убить мать и Эгисфа, в бумажных небесах над ним прорвалась бы небольшая дыра. Орест все еще жаждал бы отмщения, однако когда бы он увидел дыру, он бы почувствовал беспомощность. Орест стал бы Гамлетом! Вот в чем отличие между древней и современной трагедией: дыра в бумажных небесах.

Луиджи Пиранделло.
«Покойный Маттиа Паскаль»

В то время как в греческой трагедии вообще и у Софокла в частности вопросы идентичности могут быть связаны с культурными идеалами, организованными, хотя бы отчасти, вокруг относительно однозначных представлений о чести[1], за небесами в современной трагедии простирается пустота, постоянно грозящая проступить: не существует устойчивого идеала, который защитит и на который можно положиться. Греки осознавали большое значение общественных идеалов и общественного

[1] См., например, Peristiany (1965).

мнения (например, в «Илиаде»), которые составляли общую защиту от стыда; в Древней Греции формирование таких идеалов, как честь, позволяло мирозданию казаться постижимым. Поддерживались коллективные иллюзии о природе такого общественного и концептуального порядка[2]. Для нас, наоборот, существуют зияющие дыры в отношении того, как создаются любые вообразимые порядки и системы[3]. В нашем современном мире публичные люди с трудом защищают свою частную жизнь[4].

Когда Орест Луиджи Пиранделло, воплощенный в образе марионетки, собирается убить свою мать, в бумажных небесах над ним возникает маленькое отверстие, «дыра в бумажных небесах»[5]. Орест не может совершить убийства матери.

> «Однако мысль об Оресте-марионетке, выбитом из равновесия появившейся дырой в небесах, надолго засела у меня в голове: «Повезло куклам,— вздыхал я,— над чьими деревянными головами не прорвалось фальшивое небо!» Ни боли, ни смущения, ни сомнений, ни преград, ни уныния, ни сожаления — ничего! И они могут уверенно продолжать играть и наслаждаться этим, они могут любить, могут уважать себя, не страдая от приступов головокружения или слабости, потому что это небо является соразмерной крышей для их достоинства и их действий»[6].

Попав в сети нерешительности и бездействия, Орест становится Гамлетом. Трагедийные добродетели: честь, гордость, гар-

---

2 Спиро (Spiro, 1987) разработал концепцию защитных механизмов культурного состава, представление, которое рассматривал и я (Kilborne, 1981c). Антропологическую традицию интереса к культуре и защитным механизмам можно связать со школой «Культуры и личности», которая особенно процветала после Второй мировой войны. См. также Devereux (1972, 1976a, 1980).

3 В главе шестой мы обратимся к вариациям Ренуара на эту тему.

4 См. Макиавелли «Государь», «Рассуждения», а также «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия». Одно из самых убедительных недавних эссе по этому предмету — Nagel, «The Shredding of Public Privacy: Reflections on Recent Events in Washington» (1998).

5 The Late Mattia Pascal (Pirandello, 1964, p. 145).

6 Ibid., p. 146.

мония, которые в греческом театре были основополагающими, в нашем современном мире уступили место некачественным подделкам и ложным попыткам выглядеть вразумительно.

Стыд и aidos*

Давайте теперь ненадолго обратимся к греческому понятию «aidos». Это греческое слово мы переводим как «стыд», также оно обозначает гениталии. У греков стыд представлял собой переживание «когда тебя видят не так, как надо, не те люди, не в том состоянии»[7]. Люди, пережившие позор и испытавшие стыд, делали все возможное, чтобы восстановить свою честь, и если это не удавалось, они могли совершить самоубийство. В «Аяксе» Софокла Аякс совершает самоубийство от стыда. Как пишет Бернард Уильямс: «Будучи тем, кто он есть, он не смог бы жить как человек, который сделал такое (Афина обманом заставила его убить овец вместо людей); это невозможно в силу взаимосвязи между тем, что он ожидает от мира, и тем, что мир ожидает от человека с подобными ожиданиями»[8].

Когда боги пошли посмеяться над Афродитой и Ареем, запутавшимися и пойманными на месте преступления в сети Гефеста, богини остались дома *aidoi*, «от стыда». Используя слово *aidos,* Гомер описывает замешательство Навсикаи при мысли о том, чтобы сообщить отцу о своем желании выйти замуж, отказ Пенелопы появиться перед женихами, а также стыдливость Фетиды перед тем, как отправиться к богам. Подобным же образом Одиссей испытывает смущение или стыд от того, что феакийцы видят его плачущим; Исократ говорит, что в прежние времена, если молодым людям приходилось идти через агору (место собраний), они шли «с великим стыдом и смущением»[9]. В «Илиаде» стыдливый и ищущий славы Гектор боится критики со стороны тех, кто обладает более низким статусом, но этот страх заставляет его чувствовать еще больший стыд.

---

* Aidos (*греч.*) — почтение, уважение, стыд, самоуважение, скромность. Означало чувство благоговения или стыда, которое удерживало людей от дурного.— *Примеч. пер.*

7 Williams (1993, p. 78).

8 Ibid., p. 73.

9 Ibid., p. 78–79.

Глава 3

Стыд и чихание: анализ Марка

В рамках социальной теории веками противопоставлялись социальные чувства (например, стыд) и индивидуальные чувства (например, вина и эгоизм). Социологи (например, Scheff, Retzinger, 1991; а также Tisseron, 1992) особо подчеркивали, насколько «социально» чувство стыда, связанное с отвержением, и насколько мощной движущей силой может быть остракизм.

Рассказывая во время своего анализа об ощущении, что его всю жизнь отовсюду выгоняют, Марк задумчиво рассуждал о том, как говорят в Голливуде. «“Ты больше никогда не пообедаешь в этом городе”. Ты пролетаешь. Это случалось со мной снова и снова. Он усложняет нам жизнь. Мы накажем его: станем игнорировать, отвергать и прогоним его». Вслед за этим Марк чихает.

Что выражает чихание, и как оно может быть понято? В данном случае чихание выражает конфликт между чувством унижения и ощущением, что тебя прогоняют, с одной стороны, и гневом, который проецирует Марк на гонителей, с другой, поскольку в гневе он опасен (т. е. силен). Для него конфликты, связанные с потенцией и силой, слишком пугающие, чтобы их можно было выдержать: они должны быть изгнаны до того, как достигнут сознания.

> «Я чихнул, потому что я действительно *мог* сделать это, и моя мать *была бы* счастлива. То, что меня сдерживает, это гнев. Это относится к тому, что Вы назвали «изгибом» в моем воображении. Что-то застревает у меня в горле. Слишком много гнева. Гнева на то, что у меня что-то отбирают. Так происходит на самом деле, или это такой замороченный взгляд на вещи и такое чувство, что у меня всегда все отбирают?»

Задавая этот вопрос, он задумывается о своих привычных переживаниях, смысл которых он до сих пор он не имел возможности исследовать. Если окружающие совсем не такие, как он думает,— могущественные, скверные и виновные в ощущении им того, что его прогоняют, — тогда он не уверен в их подлинной сущности и, следовательно, в себе самом.

> «Я чувствую, что я плохой и что я должен наказать ту часть, которая является плохой, тем, что абсолютно не имею с ней дела. Моя жена говорит, что я не знаю, кто я такой на самом деле. Она права. Плохой человек, с которым я не хочу иметь ничего общего. Разные части меня все разъединены и разделены. Я как укротитель с хлыстом на арене цирка стараюсь удержать все эти части под контролем. Они все воюют между собой. Я пытаюсь поставить на колени всех этих личностей, чтобы им было слишком страшно что-либо предпринять. Вот удачная аналогия. Огромный лев, который мог бы легко, ох, как легко, убить укротителя».

Понимая, что в его фантазии укротителем могу быть я, я отметил, что, возможно, он чувствует, что ни одна из его частей не может получить превосходства над остальными, не прибегая к тирании. Он рассчитывает на террор и порабощение (т. е. на кнут укротителя) и на такие могущественные фигуры, как его отец, в том, чтобы совместить несовместимые части. В ответ на это вмешательство он рассказал о своих разных частях.

> «Во мне постоянно существует это невероятное разделение. Это заставляет людей относиться ко мне с недоверием. Возможно, только не Вас. Нельзя сказать наверняка. Никогда не знаешь, которая из моих личностей станет проблемой сегодня: иногда я чувствую себя злым, безнадежным, подавленным, обреченным на провал, ужасно чувствительным, никчемным недоразумением — и ничего не могу с этим поделать. А иногда я думаю, что могу справиться, что обладаю невероятной силой».

Сказав вслух о чувстве всемогущества, Марк заметно встревожился. «Я ужаснулся, что этот контроль не настоящий. Но он *настоящий* для меня. Возможно, Вам это покажется жалким или безумным». Всемогущий контроль *должен быть* настоящим для него, иначе он оказывается безнадежно увязнувшим в стыде, гневе и тревоге. Являются ли фантазии о всемогуществе реакцией на стыд и унижение, которые он чувствует, или стыд отчасти возникает из разницы между этими фантазиями и жалкой реальностью — это, на самом деле, не имеет значения, так как они подпитывают друг друга. Я думаю,

в фокусе клинической работы должны быть трудности, которые испытывает пациент, пытаясь понять, что относится к реальности, а что к фантазии, и то, насколько постыдны для него эти трудности. Используя понятия Эдипова конфликта, можно сказать, что если я бросаю вызов его чувству реальности, пытаясь исследовать стыд, связанный с незнанием, что именно является для него настоящим, это порождает сокрушающее чувство эдипального поражения. Таким образом, наша задача — позволить ему почувствовать дыру в бумажных небесах для того, чтобы он мог лучше понять иллюзию всемогущества и реальность как своих ограничений, так и своих возможностей.

Обман, преступление и спасение при помощи еще большего обмана

Подобная неуверенность в том, что именно является настоящим, периоды стыда и страха быть выброшенным, вслед за которыми возникает гнев, а затем вина, вносят свой вклад в неудавшиеся попытки исправления ситуации с помощью еще большего, всепоглощающего обмана. Чтобы от индивидуальных конфликтов Марка вновь вернуться к Пиранделло и социальному контексту, уместно вспомнить структуру пьес Пиранделло: «центр для страдающих и периферия для любопытствующих — вот образец сицилийской деревни»[10]. Драма страдающих разворачивается перед толпой сицилийских крестьян (и их количество удваивается благодаря публике, т. е. нам), порождая едкий стыд, образовавшийся вокруг страха быть исключенным и не допущенным, ответом на который становится «обман, преступление и спасение при помощи еще большего обмана»[11].

Как в рассказе, так и в пьесе Пиранделло «Это так (если вам так кажется)» сицилийские горожане сначала узнают от сеньоры Фролы, что ее зять сошел с ума и бредит, а затем от зятя, сеньора

[10] Bentley (1952, p. xviii).

[11] «Туцца и все Агригенто смотрят; трио Понза-Фрола и вся столица провинции — смотрят; Генри IV — спектакль для его друзей и его слуг; шесть персонажей — драма, изумляющая актеров и постановщика; Делия Морелло — с ее двойной моралью и актерами на сцене, обсуждающими автора; Моммина — умирает в пьесе вместе с пьесой» (Ibid., p. xviii–xix).

Понзы, что его теща совершенно свихнулась. Для горожан становится невозможным узнать, кто из них говорит правду. Читатели, зрители и горожане одинаково знают так мало и о Фроле, и о Понзе, что вынуждены видеть каждого из них глазами другого. Каждый наблюдатель обладает собственным набором впечатлений; каждый представляет себя в глазах других, для которых он может быть «иным». Таким образом, невозможно установить объективную истину, да и имеет ли это такое уж большое значение, когда в изобилии присутствуют различные воображаемые образы[12].

Конечно, было бы логично, если бы кто-нибудь смог подсказать мысль использовать городские регистрационные данные, чтобы решить вопрос. И на самом деле, Лаудиси вносит такое предложение, но сразу же выбрасывает эту идею из головы. «Лично я не дам и ломаного гроша за документы; по-моему, правда содержится не в них, а в людской памяти...»[13] Более того, попытки горожан понять претензии Фролы и Понзы ведут только к большему разочарованию и неразберихе. Никто не может оставить вопрос открытым. Все компульсивно требуют какого-либо заключения. Лаудиси высказывает предположение, что пропавшая — «это фантом второй жены, если сеньора Фрола права. Это фантом дочери, если сеньор Понза прав». И он добавляет: «И остается понять: та, что является фантомом и для него и для нее — действительно ли является человеком по собственному разумению?» Это замечание возвращает нас к наблюдениям Сэма, которому другие люди кажутся столь нереальными,

---

[12] Как поясняет Лаудиси,

> «И мадам, умоляю Вас, не говорите ни своему мужу, ни моей сестре, ни моей племяннице, ни синьору Чинья, что Вы думаете обо мне; поскольку если бы Вы это сделали, они бы сказали Вам, что Вы совершенно не правы. Но, видите ли, на самом деле Вы правы, поскольку я действительно таков, каким Вы меня считаете; однако, дорогая мадам, это не мешает мне также быть на самом деле таким, каким меня считают Ваш муж, моя сестра, моя племянница и синьора Чинья — поскольку они тоже абсолютно правы» (Pirandello, 1952, p. 7).

[13] «Те люди скрыли документы в себе, в своих душах. Неужели не понимаете? Она создала для него, или он для нее, мир иллюзий, который обладает всеми признаками самóй реальности. И в этом воображаемом мире они прекрасно ладят и живут в полном согласии друг с другом» (p. 98).

что он не может представить себе, чтобы кто-то относился к нему как к настоящему.

Когда в конце пьесы Пиранделло пропавшая действительно появляется в лице сеньоры Понза, все предполагают, что загадка наконец-то может быть разрешена[14]. Вместо этого появившаяся героиня только еще раз подтверждает тему пьесы: она, которая является никем для самой себя, может быть абсолютно кем угодно — или совершенно никем — для окружающих. «Я дочь сеньоры Фролы... и вторая жена сеньора Понзы... а для себя самой я никто... я та, кем, как вы полагаете, я являюсь»[15]. Тогда, косвенно, желание жителей Валданы верить как Понзе, так и Фроле (каждый из которых уверяет, что другой сошел с ума) ведет к неразрешимой дилемме: ни тот ни другой не может быть признан лживым или сумасшедшим. Пропавшая, сеньора Понза, являясь Никем для самой себя, становится организующим принципом пьесы, поскольку она может быть абсолютно Кем угодно.

Сила, заключенная во взглядах (воображаемых и реальных) сицилийских горожан может разрушить чувство идентичности, даже защищенное самым надежным образом. Как заметил Пиранделло:

> «Мгновенная пауза и пристальный взгляд, обращенный на кого-то, кто совершает самый заурядный и очевидный поступок в жизни; смотрим на него так, словно то, что он делает, нам непонятно, и словно это, может быть, также непонятно ему самому; попробуйте вести себя так, и его уверенность в себе сразу же меркнет и начинает сдавать позиции. Никакая толпа не может привести в замешательство так, как это может сделать пара невидящих глаз, которые нас не замечают или которые видят вещи не так, как мы»[16].

---

[14] Говоря о том, как трудно установить истину даже в одном человеке, Джозефс отмечает, что «существует ряд конфликтующих взглядов, которые должны находится на верхушке айсберга», и они зависят от «конфликтующих режимов самонаблюдения, самоосмысления и самоанализа, как сознательных, так и бессознательных» (Josephs, 1997, p. 427).

[15] В повествовательной версии Пиранделло отмечает, что каждый персонаж имеет самые веские основания для того, чтобы обвинить в сумасшествии другого; и оба обвинения настолько рациональны, что горожане никогда бы не заподозрили никакого подвоха.

[16] Pirandello (1933, p. 183).

От разрушающих идентичность сил, заключенных во взгляде, принадлежит ли он персонажам или горожанам, можно спастись только с помощью обмана. И обман в этом случае является неким добровольным исчезновением из-под пристального взгляда наблюдателей; вновь появиться можно,— но только не таким, каков ты есть на самом деле. Обман, преступление и исправление ситуации при помощи большего обмана было характерно для президента Никсона, который, как и персонажи Пиранделло, делал слишком большую ставку на облик. «Вам необходимо всегда подходить к вопросу с точки зрения обязанностей президента, а президент не должен выглядеть так, словно что-то скрывает, и не должен быть открытым»,— сказал он юрисконсульту Белого дома Джону В. Дину 16 марта 1973 г. Как Никсон позднее признал, именно укрывательство, а не само Уотергейтское дело, заставило его уйти из Белого дома. И, по иронии, идеал президентства и президента для Никсона (он не должен выглядеть так, словно что-то скрывает) определил его судьбу как человека, прославившегося своими попытками укрывательства[17]. В свете этого мы видим, что недавние попытки импичмента президента Клинтона привлекают внимание к сокрытию неправомочных действий. И хотя этот случай относится к ряду атак, предпринятых республиканцами в отношении Клинтона десять-двадцать лет назад и имеющих отношение к американской политике, в психологическом плане также существуют определенные основания для общественного гнева и решимости не дать ему выйти сухим из воды. Изощренные политтехнологии, изворотливые политтехнологи, а также такие фильмы последних лет, как «Хвост виляет собакой» особо подчеркивают нашу неспособность видеть мошенников такими, какие они есть[18]. События легко превращаются в «отменный фарс», в котором, как пишет Пиранделло, вселенная может разрушить все, что она создает, будучи не в состоянии воспринять всерьез

---

[17] Los Angeles Times, November 1, 1997.

[18] Для Пиранделло, размывающего и смешивающего границы комедии и трагедии, театр, в сущности, является «фарсом, который, представляя трагедию, развертывает также само-пародию и само-карикатуру, но не как накладывающиеся элементы; они являются словно бы проекциями теней от его собственного тела, нелепыми тенями, что сопровождают каждый трагический жест» (1933, p. 22).

свои собственные плоды[19]. Это мир так называемых пост-модернистов.

«Необходимость взаимного обмана,— пишет Пиранделло в своем эссе о юморе,—

> прямо пропорциональна трудности борьбы за выживание и степени осознания человеком своей собственной слабости в этой борьбе. Видимость силы, чести, сочувствия, разумности, короче, любой добродетели, включая величайшую из них — честность,— это форма адаптации, удобное оружие в этой борьбе»[20].

И в двух едко-комичных рассказах Пиранделло изображает эти конфликты идентичности. В рассказе «Половая зрелость» девушка-подросток, ошеломленная изменениями своего тела, приходит в ужас от своих собственных запахов. В заключительной сцене она истерически возбуждается при виде белых икр ее английского гувернера, которого отослали из дома, кричит ему из окна верхнего этажа, чтобы он взял ее с собой, а потом прыгает вниз и разбивается насмерть. В рассказе «Пруденс» (Prudenza, 1901) рассказчик — лет тридцати пяти, седеющий, неважно себя чувствующий и полностью утративший очарование отношений со своей любовницей — решает пойти побриться. Цирюльник делает ошибку за ошибкой, обривая и голову, и лицо, пока рассказчик не перестает узнавать себя в зеркале. В ярости он бросается домой, но лишь для того, чтобы обнаружить, что его любовница также не может его узнать: она приказывает ему убираться, и он наконец-то оказывается свободным человеком[21].

---

19 Называя новый итальянский театр гротеска трансцендентальным фарсом, Пиранделло поясняет это ссылкой на гегелевскую философию. И тексту «Кто-то, никто, сто тысяч» предшествует замечание, отражающее взгляд Пиранделло на трагедию. «Эта книга не только драматически изображает, но и в то же самое время демонстрирует с помощью, можно сказать, математического метода невозможность для всякого человеческого существа быть по отношению к другим тем, чем оно является для себя самого». Дальнейшее развитие этих тем, как они понимаются Ренуаром, см. в главе седьмой.

20 Pirandello (Humor, p. 17).

21 Подобным образом в «Легком прикосновении» главного героя, пожилого, но крепкого волокиту-немца, родившегося и жившего в Риме,

Тщетность обращения к наблюдателю

Подобные повторяющиеся периоды слепоты и взаимного обмана порождают еще более навязчивые и страстные попытки контролировать свои проявления и свой облик. Это, в свою очередь, ведет к еще большей слепоте, порождающей еще больше тревоги, и, зачастую, первобытной ярости. Пациенты, испытывающие суицидальную ярость, часто описывают ощущение бытия, свойственное Пиранделло: они, подобно Отцу в «Шести персонажах» чувствуют себя пойманными в ловушку, зависшими в неопределенности и искалеченными своей собственной неспособностью представить самих себя иначе, как в невыносимом свете, злящимися на то, что они дают окружающим власть определять их в соответствии с их «увечьем». Такие пациенты чувствуют себя совершенно непонятыми, изолированными, неспособными сообщить нечто очень важное о том, кто они есть, и испытывают смертельный стыд по поводу своего затруднительного положения. Когда все вокруг рушится, человек вновь обращается к наблюдателю.

Мучительный обман делает наш мир в корне отличным от мира Софокла. У Софокла на небесах обитают если не боги, то хотя бы представления о чести. И небеса эти, хотя и кровожадные, но надежные. У Пиранделло же и в нашем собственном мире, наоборот, вся конструкция непрочная, небеса бумажные, и в них дыра, открывающая источник человеческой беспомощности.

неожиданно настигает удар. В результате, и причем не осознавая, что с ним происходит, он забывает итальянский и возвращается к немецкому. Он присоединяется к своему другу, который также перенес инсульт, и эти двое частично парализованных пожилых мужчин упражняются на специальных снарядах во дворе дома, где живет их врач. Затем они едут к своей бывшей любовнице, которая относится к ним как к детям — которыми они и стали,— целует их в лоб и кормит бисквитом. Все, что требуется — «легкое прикосновение», и мы становимся — или оказываемся (выясняется, это одно и то же) — кем-то другим, кем-то, кто говорит на другом языке, и превращаемся из полного жизни существа в жалкую, смешную, беспомощную фигуру.

ГЛАВА 4

Кем ты меня видишь?
Невидимость и представление

Я ни в коем случае не думаю, что единственный плохой поступок делает совершившего его человека испорченным, ибо он, возможно, осуждает свой поступок так же, как и вы; то же самое касается дурной привычки, ибо человек, возможно, всю свою жизнь пытается избавиться от нее. Человек становится полностью порочным, только если он утратил понимание того, что хорошо, а что плохо; или совершенным лицемером, когда у него даже не возникает желания быть тем, кем он представляется другим.

Уильям Хэзлитт

Привлекательное в теории желание быть тем, кем кажешься, и не более, может иметь множество дьявольских последствий. В этой главе я сосредоточусь на фантазиях о невидимости и связанной с публичными проявлениями тревоге, объединяя их, потому что, я думаю, в обоих случаях имеет место одна и та же динамика.

Фантазии о невидимости выражают как желание, так и страх быть незамеченным и не узнанным. Однако, оказываясь вне досягаемости для зла, тот, кто полагается на фантазии о невидимости, фактически изолирует сам себя от остальных, становится

изгнанником и усиливает тем самым собственное ощущение беспомощности. Если человек есть не более чем то, каким он хочет выглядеть, или не более чем то, каким он не хочет выглядеть, конечный результат один: изоляция. Те, кто слишком полагаются на фантазии, что они именно таковы, какими кажутся, идут на большой риск.

Восходящая к Френсису Бэкону традиция, уравнивающая видение и знание, предполагает (следуя идеям Просвещения восемнадцатого века), что не-видение представляет собой всего лишь невежественность, и не может быть ничем иным. Выдающийся вклад Фрейда состоит в том, что он начал рассматривать неспособность видеть с точки зрения бессознательных конфликтов — этот вклад тем более значительный, что боевой клич эмпиризма, начиная с семнадцатого века, стал воплощать нашу веру в экспериментальный метод, символами которого стали телескоп и микроскоп. В соответствии с подобными видами эмпиризма, «объективность» зависит от того, что может быть воспроизведено, т. е. от того, что «каждый» может увидеть при помощи соответствующего оборудования.

Психоаналитическая традиция, наоборот, отводит значительное место мотивированному незнанию[1], представленному фантазиями о невидимости. Такой психоаналитический подход берет свое начало в традиции Платона. Согласно Сократу, мы не видим, если не понимаем, *как* мы видим, и это описал Платон с помощью своей знаменитой аллегории о пещере в «Государстве». Для Платона не имеет значения, насколько утонченным и сложным является инструмент: просто «смотрение» (взятое как действие отдельно от понимания, каким образом субъект видит) никогда не может быть достаточным. Существенной составляющей понимания того, как мы видим, является понимание того, как и что мы не видим, осознание того, что делает нас слепыми, и терпимое отношение к стыду из-за собственной слепоты.

---

[1] В своей поразительной статье «Покрывающие воспоминания» (Freud, 1899) Фрейд предполагает, что одно воспоминание может скрывать другое,— это бессознательный процесс, посредством которого то, что мы не хотим видеть и знать, ограждается другими, менее угрожающими воспоминаниями.

Глава 4

Разоблачение и невидимость: Адам

С одной стороны, фантазии о невидимости выгодны, так как дают фантазийную передышку в переживании страхов обнажения. Карл Шнайдер[2] заметил, что слово *expose* (разоблачать, выставлять напоказ) происходит от латинского *exponere*, что обозначает неправильную подгонку, несоответствие. Люди, чувствующие себя «обнаженными», уверены, что в этом мире нет для них места: они изгнаны, они жертвы остракизма, они ничего не значат, «находятся вне той среды, в которой им бы хотелось, чтобы их рассматривали». Таким образом, быть обнаженным, уязвимым — значит быть увиденным вне ситуации или в неподходящей ситуации. В ответ на страхи, связанные с уязвимостью, человек может фантазировать об исчезновении или, наоборот, о контроле над тем, как его видят окружающие, создавая в фантазиях контекст, в котором другие должны его видеть. В первом случае мы имеем дело с защитными фантазиями о невидимости, во втором — с защитными эксгибиционистскими фантазиями. Как станет ясно далее, и то, и другое напрямую связано с тревогой предъявления себя.

Однако фантазии о невидимости могут обернуться против самого человека, поскольку они действительно имеют свойство порождать страх исчезновения, от которого, в свою очередь, можно защититься, на самом деле чувствуя себя невидимым (защита еще больше укрепляется): тогда, теоретически, просто нечему исчезать. Два бессознательных страха нашли свое разрешение в фантазии: с одной стороны, удалось избежать страха обнажения, поскольку никто тебя не видит; с другой стороны, похоронен страх исчезновения, так как ты не чувствуешь себя видимым. Излишне говорить, что эти попытки разрешения страхов на практике оказываются абсолютно неудовлетворительными.

Например, рассмотрим случай Адама, художника, который проходил анализ и имел затруднения с выбором картин для выставки. Сделать выбор означало для него представить себя в ложном свете, создать собственный образ и ввести в заблуждение окружающих: они думали бы, что они его поняли, а он в это время остался бы незамеченным. Его страдания, связанные с выбором,

---

[2] Shneider (1977, p. 35).

выражали страх, что, предпочтя одну картину другой, он тем самым нечаянно сделает себя невидимым, повинуясь желаниям окружающих (например, родителей), чтобы его не было. Он не мог представить выставку собственных работ, которая не привела бы к ощущению унизительного обнажения. Если он выбирал старые работы, что было по-своему логично, то не мог с ними идентифицироваться и они казались безнадежно далекими от того, что, по его представлению, он мог делать. Если он останавливался на новых работах, то они никогда не были достаточно новыми, и даже если бы они могли таковыми быть, с их помощью он только внес бы вклад в формирование неправильного представления о себе, поскольку у них не было прошлого, не было контекста.

Адам чувствовал, что не контролирует то, как люди воспринимают его картины. По этому поводу он ощущал все больше тревоги из-за амбивалентности, связанной с тем, что его картины вообще доступны зрителям. Но вместо того, чтобы чувствовать эту амбивалентность, Адам хотел показать свои картины определенным образом, хотел создать «верный» контекст. Проблема такого неудавшегося решения заключалась в том, что он никогда не знал, что такое «верный» контекст.

Он чувствовал себя непонятым и недооцененным. И он пришел к непростому бессознательному компромиссу: чтобы сохранить собственное ощущение контроля над страхом унижения, он отделил себя от своих работ и теперь мог быть уверен, что они к нему не имеют ни малейшего отношения. По существу, он исчез, оставив вместо себя нечто, что не являлось им самим: свои картины. И он был уверен, что даже если бы он не был понят или оценен по достоинству, его картины существовали бы. Адам фантазировал о том, что его «откроют» и он станет известным только после смерти.

В соответствии со своим значением, слово «выставка» (exhibition) предполагает выставление, демонстрацию и эксгибиционизм — все, чего жаждал Адам. Он бессознательно ощущал себя так, словно его постоянно не видят и смотрят мимо него, и стыдился того, что окружающие могли заметить, как пристально он всматривается в них, пытаясь почувствовать собственную идентичность. И он изобретал еще более убедительные фантазии о жизни невидимкой. Но, разрешая эти проблемы, фантазии о невидимости только усиливали его тревоги о том, что он будет совершенно неузнаваемым.

Невидимка имеет как преимущества, так и недостатки по сравнению с остальными людьми, объяснил мне Адам. Невидимка может победить врага, пользуясь неожиданностью, как показывает фильм «Дневник невидимки»[3]. Но, кроме того, он также может быть сбит человеком, который не видит его. Хотя он и имеет преимущество в виде неожиданности в прямом противостоянии, в обычной жизни он во власти тех, кто, не подразумевая об этом, наносит ему вред, поскольку они не знают, что он находится там, где он есть.

К сожалению, фантазии Адама о невидимости продолжали развиваться не в лучшем направлении. В анализе он начал осознавать, как, уходя в фантазии о невидимости, он оказывался все более напуганным тем, что на него не обратят внимания. Адам заметил: чем ближе он подходит к тому, чтобы открыть себя, тем сильнее становится тревога быть непонятым как личность, которой он, по его мнению, является.

Таким образом, фантазии Адама о невидимости отчасти усугубляют страх быть непонятым. Не желая, чтобы я не понимал его, он пошел на попятную: его чувства всегда были вне рамок взаимоотношений. Чем больше он старался открыть мне себя, тем больше пугался того, что я увижу его чувства. Бессознательно он понимал, что на самом деле он был единственной причиной неверного понимания его мною и действовал, словно шпион, который вводит в заблуждение правительство неприятеля.

«Холм подзорной трубы» и ярость личности: Адам, Грэм Грин и Ким Филби

На какое-то время навязчивость Адама, связанная с невидимостью, приняла форму живого интереса к шпионам, которые наблюдают, но остаются незаметными для наблюдения, они невидимы, но сами способны видеть. В этом контексте Адам часто говорил о Киме Филби и Грэме Грине, поскольку психодинамика обоих была сходна с его собственной.

---

[3] Четверо мужчин оказываются в большом голливудском павильоне вместе с женщиной, которая упоминает «самый основной человеческий страх». Когда ее просят уточнить, какой это страх, она отвечает: «страх быть невидимым».

Филби начал свою карьеру в британской разведке, разыгрывая двойные игры с дезинформацией против нацистов, побуждаемый, в частности, конкуренцией между его отцом и Лоуренсом Аравийским. В этом соперничестве отец выглядел бледно и жалко по сравнению с невероятным Лоуренсом. Отец Филби назвал его Ким в честь персонажа из романа Киплинга, вовлеченного в интриги и шпионаж. Казалось, Филби был частью двойной каверзной операции: вводя в заблуждение английские власти и работая на КГБ, Филби в действительности мог обманывать Советы, выдавая себя за их агента. На протяжении Второй мировой войны Филби лично беседовал и с Гитлером, и со Сталиным, и оба они считали его заслуживающим особого доверия. Кроме того, в это же время он имел влияние на Черчилля, который также ему доверял. Не так давно Рон Розенбаум написал о Филби: «Все его дружбы, взаимоотношения, браки становились тщательно продуманной ложью, поддержание которой требовало неусыпной бдительности. Это была ложь в двойной игре, и только он мог следовать ей. Он не просто величайший шпион, он, кроме всего прочего, величайший актер»[4].

Пытаясь разобраться в мотивах поведения Филби, один из авторов предположил, что его притягивала возможность управлять реакцией разных участников международных шпионских игр, поставляя им информацию или дезинформацию. Филби использовал их отклики, чтобы подпитывать свое воображение. В неопубликованных мемуарах Филби рассказывает о своей детской тяге к вымышленным землям и картам. Он нарисовал «целую серию воображаемых стран со сложными береговыми линиями и с невероятным образом расположенными холмами. Моя бабушка критиковала меня за то, что я все их называл «Холм подзорной трубы». Эти карты позволили Филби поверить в то, что он может создавать ландшафт, придумывать для себя окружающую обстановку и определять свое место в фантазийном мире, поскольку он не мог этого делать в реальности.

Адам был очарован неоднозначностью власти, которой обладал Филби. Было невозможно понять, был ли он запуган Советами и принужден остаться в Москве, как беспомощный неудачник, или он обратился к Москве, чтобы не испытывать унижения

---

4 См. Rosenbaum (1994, p. 29ff).

в Англии. А может, он сохранил свою исключительную позицию супер-шпиона, от чьего слова зависели наиболее влиятельные люди мира, человека, который мог при желании сбить с толку как наиболее проницательных, так и самых недальновидных своих противников.

Сам Адам столкнулся со следующим парадоксом: власть много сильнее, если она держится в тайне, засекречена, не очевидна или «не видна», неприкосновенна и нетронута. Несмотря на то, что он обладал большими амбициями и вспыльчивым характером, он неприметно одевался и был невыразительным и неагрессивным в поведении. Он скрывал свою силу, как директор ЦРУ Вильям Колби, которого внешне описывают идеальным серым кардиналом: он был обычным неприметным человеком, настолько не привлекающим внимания, что никогда не смог бы поймать взгляд официанта в ресторане[5]. И анализ обнаружил, как многочисленные фантазии Адама о секретности и очарованность его Филби служили дополнительным целям: они помогали контролировать его чувства, связанные с предательством (со стороны родителей, подруг, деловых партнеров), заставляя его навязчиво сосредоточиваться на более эффективных техниках и методах своих уловок.

Грэм Грин, автор повести «Третий человек», гордился, что смог понять всегда неуловимого и загадочного Филби. Грин известен тем, что отважно защищал Филби в Англии, и, очень вероятно, эта позиция стоила Грину рыцарского звания и даже Нобелевской премии. Но в действительности, возможно, у Филби было еще больше масок, чем Грин изначально предполагал. В то время как Грин считал Филби двойным агентом, работающим на КГБ, он на самом деле мог быть тройным агентом, работающим на англичан,— охваченный этой идеей, Грин исследовал ее перед смертью.

Как и Адам, Грин слишком много выстрадал в чрезвычайно травматичном детстве. Он описывал своего отца-директора как «злобного» и «садистического» и вспоминал редкие визиты матери в круглосуточный детский садик как «режимные посещения». Подвергнутый чрезмерной депривации — равнодушная, отстраненная мать и жесткий отец, с которым можно было иметь дело, толь-

---

[5] New York Times, April 30, 1995.

ко используя уловки,— Грин очень рано развил у себя прихотливое воображение, искажая серьезное, относясь к пустякам как к чему-то важному и достигая, несмотря на обман, какого-то подобия реальности. «Он писал серьезные романы, замаскированные под триллеры, сочинял духовные рассказы, наполненные сомнениями, любовные истории, насыщенные ненавистью, автобиографию, в которой едва упоминаются его жена и дети, книгу о путешествиях, где интеллектуальное путешествие оказывается важнее физического, и пьесу, в которой один из основных персонажей говорит только «да» и «нет»[6].

Более того, название его первого романа «Человек внутри» было взято из трактата Томаса Броуна[*] «Религия Медичи» — «Внутри меня есть другой человек, который на меня зол». Эта мысль имеет отношение как к Адаму, так и к Филби. По сути, Грин написал «Человеческий фактор» о Филби, используя как лейтмотив «ярость личности», тему, позаимствованную у Генри Джеймса. Наверное, наиболее известный пример использования Грином Филби — это «Третий человек», в котором не заслуживающий доверия главный герой, Гарри Лайм, является гибридом самого Грина (Лайм) и Гарольда Филби (Гарри)[7]. События несчастливого детства Грина проявляются в его произведениях в искаженном, но безошибочно узнаваемом виде. Это доказывает, что он, кажется, был способен принять детские воспоминания только смещенными (т. е. с измененными и добавленными деталями): «отстраненная мать, добрый садовник, побег на пруд и остров, вкус свободы и страх в Темной Аллее, хижина»[8] и образ его самого: «мальчик, повешенный над грудой мешков с картошкой», спасенный садовником[9].

Рассмотрим в этом контексте сюжет его короткого рассказа «Ничья шкура медведя». Фаррелла, сильно пьяного молодого человека, некто, притворяющийся его другом, подзадоривает перелететь Атлантику на его маленьком самолете. Его подружка в конце

---

6 Sheldon (1994, p. 6).

* Английский писатель, знаток древностей, врач (1605–1682).— *Примеч. пер.*

7 Ibid., p. 321–322.

8 Ibid., p. 58.

9 Ibid., p. 58.

концов ложится в постель с этим псевдо-другом. Фаррелл гибнет в авиакатастрофе, и единственная вещь, уцелевшая при крушении — это плюшевый медвежонок, символ попытки в фантазии создать адекватное окружение, старания обрести в чем-то поддержку, пока мама и родители далеко. Д. В. Винникотт говорил, что плюшевый медвежонок — это наиболее типичный переходный объект, который для ребенка одновременно «я» и «не-я», одновременно мать и не-мать, способ ощущать рядом нечто похожее на мать, на что можно положиться в ее отсутствие[10].

Эдипальный стыд, шпионы и фантазия

Граница между реальностью и фантазией всегда нечеткая, на нее никогда нельзя рассчитывать для поддержания чувства идентичности, особенно если ее подвижность используется в качестве защиты от боли и беспомощности. Шутки ради Грин часто мог разнюхать какой-нибудь реальный факт, как, например, когда предположил, что Беатрис Поттер должна была переживать ужасный кризис во время «Паддл-Дак» периода[11], который, как оказалось, у нее действительно был.

Наоборот, Грин мог взять ужасающие переживания и стереть себя из них, превращая их в пустяк и выставляя напоказ. Он писал о бомбардировках Лондона: «Мне нравились бомбардировки. Было замечательно просыпаться и знать, что ты все еще жив, и слышать звук выбитого стекла в ночи... Во время затемнения можно было видеть звезды, сейчас это абсолютно невозможно в городе»[12]. Замысловатая, таинственная и многозначащая фантазийная жизнь Грина, его способность делать значительное легковесным, скрывать нечто серьезное под обманчивой шуткой — все указывает на отступление в мир воображения от его собственной жизни. Он сказал своей жене Вивьен: «Все, что есть во мне хорошего и ценного,— в книгах. И осталось только то, что осталось»[13].

---

[10] См. Winnicott (1958).

[11] Sheldon (1994, p. 172–173). Речь идет о периоде, когда Поттер работала над сказкой об утке Паддл-дак.

[12] Цит. по: ibid., p. 289.

[13] Ibid., p. 176.

Говоря о Грине и Филби, Адам рассказывал о собственных фантазиях о невидимости. Он объяснил, что похож на шпиона, который преуспевает благодаря страху и смятению. Шпионы, добавил он, хотят, чтобы сверхдержавы (Соединенные Штаты и Россия) боялись друг друга, и потому были вынуждены выведывать, чем занимается другая сторона. В результате, в обстановке взаимного страха и недоверия, шпионы становятся наиболее влиятельными фигурами, поскольку обладают способностью снабжать врага ложной информацией, сбивать с толку и отвлекать внимание. По существу, шпионы создают недоразумения, указывая людям неверное направление. Однако хитрость, как профессиональное качество, провоцирует тревогу. Адам сказал о Филби:

> «Он мог создать путаницу на глобальном уровне, и это значит, что он сам должен был быть сбит с толку. Если вы знаете, где ваше сердце, вы следуете за ним. Но если вы можете одурачить себя, веря, что иногда вы душой с коммунистами, а иногда — с Англией, в зависимости от того, где вам случилось оказаться, тогда вы на самом деле пропали, вы предали все, что было, ради того, что оказалось иллюзией. Потом приходится игнорировать то, что вы предали нечто, и то, что все, ради чего вы это сделали,— далеко не то, что вы хотите. Эта неразбериха позволяет вам предавать всех. От этого мороз по коже. В конце ваших дней этот холод вас поглотит».

В данном случае в основе страхов Адама лежит путаница между фантазией и реальностью, с которой, в свою очередь, может быть связана неразбериха с сексуальной идентичностью, оставление отцом, страх, что отец разоблачит твою негодность, боязнь конкурировать с ним и одержать победу или потерпеть поражение от его руки самым унизительным образом. Все это действует как часть того, на что я указывал как на «эдипальный стыд». Будучи шпионом, Адам рисковал остаться неизвестным как секретный агент, так что он мог быть казнен без долгих рассуждений, и никто этого не заметил бы. Только если, будучи шпионом, он был бы знаменитым секретным агентом, его бы пощадили. Но как знаменитый секретный агент он подвергался риску попасть в свои собственные сети

лжи и обмана, а также риску потерять свою душу. Куда бы он ни двинулся, Адам сталкивался лицом к лицу со своим страхом, что он никогда не мог быть тем, кем он был[14].

Признавая выбор в невидимом

У Адама фантазии о невидимости выражали также гневный отказ выглядеть так, как другие (т. е. отец) того хотели. Находясь под угрозой эдипального стыда, Адам нашел убежище в смятении по поводу того, кто он такой. Поэтому он чувствовал себя еще более восприимчивым к опасности капитуляции, если начинал соответствовать желаниям окружающих. Подобные чувства открытого сопротивления ожиданиям окружающих весьма выразительно описаны в романе Ральфа Эллисона «Человек-Невидимка». Главный герой, невидимка, с горечью замечает:

> «Они хотели машину? Очень хорошо, я стал сверхчувствительным заверителем их ошибочных представлений, и только чтобы поддержать их убежденность, я был бы именно тем, кем нужно. О, я бы верно служил им, и я бы сделал невидимость доступной чувствам, если не зрению, и они бы узнали, что это может быть и грязное, и гниющее тело, или кусок тушеного мяса... Они были проницательными мыслителями — будет ли это вероломством? Применимо ли это слово к невидимке? Смогли ли они признать выбор в том, что невидимо?..»[15]

Хотя он и был в состоянии избегать неодобрительных взглядов окружающих, человек-невидимка оказался обременен новыми

---

[14] Недавние (1999) интервью с Виктором Черкашиным, бывшим человеком номер два в Вашингтоне и куратором Олдрича Эймса, являются отражением холодной войны. ФБР преувеличило объем информации, переданной Эймсом Советам, поясняет Черкашин, делая вид, что контролировало ситуацию. Если бы Крючков и КГБ осторожнее противодействовали «кротам» — кормили бы их дезинформацией по нескольку лет — ЦРУ, может быть, никогда бы и не узнало о предательстве.

[15] Ellison (1990, p. 509).

противоречиями. Он не мог просто доказать несостоятельность таких ценностей, как добро и зло, искренность и лживость, зависящих «от того, кому случилось в этот момент смотреть сквозь него»[16]. И он продолжает, говоря о том, что, когда он правдив, он сомневается в себе и его ненавидят, но когда «он попробовал сказать в ответ (своим) друзьям нечто ложное, нелепое, но именно то, что они хотели услышать», он стал любим.

> «В моем присутствии они могли говорить и соглашаться сами с собой, мир был поставлен на место, и они любили его. Они получали ощущение безопасности. Но в этом-то и был камень преткновения... Чтобы быть для них подтверждением, я должен был взять себя за горло и душить до тех пор, пока мои глаза не вылезут, а мой язык не свесится, качаясь, как дверь пустого дома на ветру»[17].

Подобные конфликты — между «быть для них подтверждением» и самовыражением — представляются мне признаком того, что я называю «эдипальный стыд». Ощущать себя невидимкой, не чувствовать, что такое — быть видимым другими, означает жить без некоего внутреннего гироскопа, что, конечно, делает человека пустым, совершенно дезориентированным и выключенным. Если взглянуть в этом свете на страх исчезновения, то он оказывается оправданным. За ним стоит тревога, что на самом деле вообще ничего нет, нечему исчезать, за маской — пустота.

Об эдиповой слепоте и эдипальном стыде: потеря, исчезновение и гнев

Еще один пациент, Джозеф, чей слепой отец умер, когда мальчику было восемь лет, описывал ощущение невозможности обнаружить себя в глазах отца. «Это словно ты заглядываешь в тоннель». Несколько лет спустя после смерти отца и за несколько дней до его бар-мицва* умерла его мать. Он очень стеснялся рассказать

---

[16] Ibid., p. 579.
[17] Ibid., p. 573.

кому-либо, что родители умерли. Это смущение усугубилось, когда его приняли друзья отца, надеявшиеся, что он «впишется» в их семью. Когда его спрашивали, кто он, он говорил о приемных родителях, что они настоящие. Но это заставляло Джозефа чувствовать, словно его настоящих родителей никогда и не было, что он сделал так, чтобы они исчезли.

Джозеф чувствовал, что он никому не может рассказать о том, кто он такой на самом деле. Он все время должен был вести себя как член своей «новой» семьи, хотя его приемный отец никогда не называл его «сын», был черствым и грубым по отношению к нему, и все остальные с трудом принимали его как настоящего члена семьи. Поскольку они его не признавали, он мог прятаться от самого себя. Так как ему приходилось тщательно сверяться с нуждами и желаниями окружающих на его счет, как он их себе представлял, Джозеф стал актером. Он отправился на поиски публики. Записанному у него на автоответчике сообщению предшествовал зловещий смех, а затем раздавался его голос: «Вы дозвонились до “Master Card”»[**].

Джозеф «стер» своих настоящих родителей, никому не рассказывая об их существовании. Если он не говорил о них, окружающие их не «видели», и его настоящие родители не существовали в их глазах. Но при этом он рос с тревогой, что, не рассказывая окружающим о своих настоящих родителях, он убивает их снова, и эта сомнительная идея порождала глубокое чувство вины, изоляцию, стыд, гнев, тревогу и ощущение обмана. Постепенно его реальная история и травматические потери обоих родителей (его детство) растворились. К тому же, если настоящие родители «исчезли», он мог надежнее защитить своих «новых» родителей от того, что, как он чувствовал, было его собственным ядовитым суждением об их неадекватности. Это суждение он не мог позволить никому раскрыть, и оно было похоже на то, которое он выражал в отношении собственных родителей. То, что он заставил своих родите-

---

[*] Еврейская религиозная церемония, во время которой мальчик принимается в религиозную общину, традиционно это происходит, когда ему исполняется 13 лет. С этого момента он считается взрослым, сам отвечает за свои поступки, обязан следовать по пути Торы и исполнять все ее повеления.— *Примеч. пер.*

[**] Банковская платежная система. Также может означать старшую карту в игре.— *Примеч. пер.*

лей исчезнуть, было возмездием за родительское пренебрежение, и в то же время это было фантазийной попыткой защитить их: родители были вне досягаемости, и потому в безопасности от его гнева. Вспомним «ярость личности», о которой говорил Генри Джеймс и которая фигурирует в творчестве Грэма Грина.

Не имея возможности «видеть» своих родителей, представлять их или знать, каковы были их фантазии о нем (он был не в состоянии удерживать их как устойчивые внутренние объекты), Джозеф, будучи ребенком, пришел к убеждению, что он должен стать таким человеком, каким его хотят видеть приемные родители. Невидимость родителей в глазах всех окружающих была отражением собственных враждебных желаний Джозефа. Он хотел, чтобы родители исчезли, потому что они бросили его, и не хотел, чтобы ему что-либо напоминало, насколько сильно он чувствовал себя брошенным, потерянным ребенком. Если его настоящие родители в глазах окружающих никогда не существовали, значит, он никогда не был брошенным. И он заставил тех, кто «потерял» его, пропасть. В результате он не мог их оплакивать.

Невидимость родителей в данном случае защищала Джозефа от стыда, когда он смотрел на свое сыновнее отношение к ним, от гнева на них за то, что его бросили, и от стыда, связанного с одиночеством. То, что он был невидим отцом, послужило для Джозефа укреплению чувства, что он, как ребенок, совершенно уничтожен, осталась только внешняя оболочка, но он все же хотел, чтобы окружающие находили ее приемлемой. Его имидж «Master Card» выражает грандиозность как защиту от чувства ничтожности и унижения. Хотя у него никогда не было фантазий о том, чтобы быть невидимым, динамика и нарциссическая уязвимость сходны с тем, что мы наблюдали у Адама. Вместо того чтобы фантазировать, Джозеф на самом деле был невидимым. Он бессознательно покончил со своими родителями в бесплодной попытке справиться с травмой, нанесенной их смертью.

Искусство голодания

Эту динамику нарциссической уязвимости, грандиозности, страха оказаться на виду и страстного желания быть увиденным можно обнаружить в одном из наиболее запоминающихся

произведений Франца Кафки, где она передана чрезвычайно ярко. Речь идет о его рассказе «Искусство голодания». В то время, когда артисты, практикующие искусство голодания, охотно устраивались в цирки и шоу сопровождения, героизм одного такого артиста, самого искусного среди представителей его профессии, собирал толпы. Некоторые посетители, в основном мясники, бесконечно пялились на истощенную фигуру в клетке.

Артист продолжал бы голодать — это казалось легко — но общественность и его импресарио установили определенные ограничения. Несмотря на свою популярность, артист все более волновался по поводу того, что «никто не принимал его неподдельное беспокойство всерьез»[18]. Потом искусство голодания стало выходить из моды, и артист вынужден был устроиться в цирк, где он голодал в своей маленькой клетке в окружении животных. Но по мере того, как интерес публики к искусству голодания падал, артист все больше чувствовал тяжесть на сердце: «Ибо не голодающий артист обманывал — он работал честно,— это мир обманом лишал его заслуженной награды»[19].

Однажды кто-то заметил, что такая замечательная клетка стоит пустой. Артиста нашли под охапкой соломы. «Простите меня все,— прошептал голодающий артист, добавив в конце, вам совсем не надо преклоняться [перед моим искусством голодания]... Потому что я вынужден голодать, я не могу по-другому... потому что я не мог найти еды, которая была бы мне по вкусу. Если бы я нашел ее, поверьте мне, я бы не стал привлекать к себе никакого внимания, а ел бы в свое удовольствие, как вы и все остальные люди». После смерти голодающего артиста его клетку почистили и отдали дикому леопарду, чья блестящая шерсть, аппетит и скачки по клетке собирали толпы восхищенных зрителей[20].

«Искусство голодания» с незабываемой выразительностью передает одну из основных тем этой книги: за жаждой и аддиктивной потребностью в овациях, восторженных приветствиях, в славе и признании стоит бессознательный страх, означающий убежденность человека в утрате всякой надежды когда-либо получить не-

---

[18] Kafka (1971, p. 272).
[19] Ibid., p. 276.
[20] Ibid., p. 277.

обходимую для жизни подпитку извне. Подобные нагруженные стыдом бессознательные страхи укрепляют веру в то, что никто извне никогда не сможет заглянуть вовнутрь, а, следовательно, не может существовать то, что никто не может распознать. В итоге возникает невыразимо безысходная изоляция. Голодающий артист практиковал такую профессию, потому что не знал, что ему есть. Он преподносил это как искусство и представление, тщетно пытаясь удовлетвориться восхищением зрителей как заменителем питания, которого он не мог получить. Публика восхищалась его самообладанием, а он ощущал это как унизительное лишение, пустоту, изоляцию и беспомощность.

Стыд и страх публичных выступлений: стыдливый скрипач играет льву

Фантазии об исчезновении и невидимости, страх перед сценой и тревога публичных выступлений — все это уходит корнями в связанные со стыдом конфликты. Там, где существует тревога быть неправильно понятым, присутствуют также попытки придумать что-то, фантазировать, скрыть и использовать различные ухищрения. Следовательно, тревога по поводу предъявления себя и страх оказаться на виду влекут за собой попытки исправить неверное восприятие, что, в свою очередь, может вызвать еще большую тревогу, связанную с собственным обликом.

Например, подумайте над побочной сюжетной линией романа Луиджи Пиранделло «Записки Серафино Губбио, кинооператора, или Съемка». Главный герой, кинооператор, который, как мы понимаем, далее по ходу действия романа должен будет снимать льва, встречает пьяного скрипача, никогда не играющего на своей скрипке и всегда держащего ее завернутой в лохмотья. Когда же скрипача просят показать скрипку, то он вытаскивает ее из свертка и держит «со стыдом инвалида, демонстрирующего свою покалеченную конечность»[21]. Мы сразу же узнаем, что он относится к скрипке так, будто бы смертельно ее стыдится, как если бы она была покалеченной конечностью, чудовищным изъяном. Рассказчик истории

[21] Pirandello (1926, p. 25ff).

о скрипаче, некий Симоне Пау, замечает стыд скрипача и говорит ему: «Убери свой инструмент. Я знаю, что тебе будет больно, если ты не спрячешь скрипку, пока я буду рассказывать».

Мы узнаем, что скрипач раньше играл только тогда, когда был пьян. И чем больше он напивался, тем больше он играл ко всеобщему удовольствию. Однако чем больше он играл, тем больше он пил и тем больше денег тратил. Так что после каждого из таких музыкальных вечеров он был вынужден закладывать свою скрипку, чтобы заплатить за выпивку. После чего ему приходилось работать, чтобы выкупить скрипку, и весь этот круг, состоящий из стыда, бессилия и поражения, повторялся снова и снова. Продолжалось это до тех пор, пока кто-то не предложил скрипачу откликнуться на объявление в газете, приглашающее на работу скрипача, чтобы аккомпанировать пианисту. Он пошел на прослушивание и там узнал, что аккомпанировать нужно будет механическому пианино. Скрипач был потрясен так, что не мог больше смотреть на свою скрипку, и стал прятать ее, заворачивая в кусок материи.

Далее в романе безымянный скрипач снова появляется, чтобы, к удовольствию зевак, играть для льва, перед клеткой которого собралась толпа в ожидании зрелища. Лев рычал и рыл лапой землю. «Играй! — крикнул ему Симоне.— Не бойся, играй! Он тебя поймет!» В ответ на уверение в том, что его могут понять, скрипач преодолевает свой стыд. Теперь послушаем Пиранделло.

> «После этого скрипач, словно невероятным усилием освобождаясь от одержимости, поднял голову, встряхнув ею, сбросил свою помятую шляпу на землю, провел рукой по длинным растрепанным волосам и вытащил скрипку из старого зеленого куска байковой материи, кинув его на свою шляпу.
>
> Пока скрипач настраивал скрипку, из толпы рабочих, стоящих позади нас, раздался свист, за которым последовал смех и комментарии. Но молчание воцарилось сразу же, как только он начал играть, сначала немного несмело, медленно, словно звук его инструмента, который он так давно не слышал, причинял ему боль. Затем, внезапно, преодолевая неуверенность и, возмож-

но, мучительную дрожь, он несколько раз твердо коснулся струн смычком. За этим последовал своего рода стон, полный гнева, который постоянно нарастал, становясь все громче и настойчивее, издавая странные и грубые ноты, из клубка которых выделилась, чтобы продлиться, одна, похожая на вздох, который плачущий пытается сделать между всхлипываниями. Наконец эта нота раскрылась, заполняя собой все, вырвалась из плена, выливаясь в мелодию — ясную, сладкую, сильную, трепещущую и полную безграничной боли, и затем глубокие чувства захлестнули всех нас, а Симоне Пау заставили расплакаться. Подняв руки, он дал знак всем молчать, ничем не выдавая своего восхищения, чтобы в тишине этот странный и восхитительный мот и транжира мог услышать голос своей души.

Это длилось недолго. Он опустил руки, как будто устал, вместе со скрипкой, поклонился, обратив к нам свое преображенное, мокрое от слез лицо, и сказал: "Вот..."»[22]

Что именно в происшедшем помогло скрипачу избавиться от комплексов? Он осмеливается играть лишь тогда, когда чувствует, что его игра может оказать определенное воздействие. И, конечно же, здесь присутствует поразительный дополнительный компонент — лев. Скрипач не просто играет для публики, он играет для дикого и опасного животного. Это означает, что «пьяный» круг позорного бессилия, который выражался в закладывании скрипки, и в зарабатывании денег, чтобы снова ее выкупить, своего рода злосчастное эдипальное поражение, в котором он постоянно был унижен и чувствовал себя никчемным и презренным, может быть разорван. Теперь он не пьяный, никчемный скрипач, но повелитель музыки, настолько сильной, что она способна укрощать львов и доводить публику до слез.

Эта динамика, как мне кажется, является неотъемлемой частью всех художественных достижений и, возможно, успешного близкого общения. На мой взгляд, любопытно то, что авторы, описывающие тревогу предъявления себя, недостаточно оценивали в качестве

[22] Ibid., p. 114–116.

мотивации этой тревоги унижение и страх изоляции, стыд сделать очевидными собственные фантазии о всемогуществе, которые могут оказаться ужасно неадекватными и пустыми, а также страх крайней беспомощности и унижения. Возможно, мы думаем, что осознаем реальность опасности оказаться на виду, и потому унижение становится «естественным» следствием, как вырванные с корнем деревья, остающиеся после урагана. Мы считаем, что люди искусства хотят славы, и потому они выходят на публику. Однако все не так просто. Когда Стивен Спендер спросил Одена о том, хорошим ли поэтом он (Спендер) является, то Оден бесстрастно ответил: «Конечно, потому что ты чрезвычайно одарен талантом быть униженным. Искусство рождается из унижения»[23].

Эта динамика унижения и внешнего облика добавляет исполнителям не только тревоги, но также и физических страданий. Мне доводилось видеть ряд художников и музыкантов, у которых по мере взлета их карьеры появлялись физические симптомы[24]. Один из моих пациентов, пианист, на самом первом сеансе пожаловался на подрывающую силы боль в запястье, которая вынудила его бросить занятия музыкой в качестве исполнителя. Предварительное аналитическое исследование показало жестокую эдипальную борьбу с заставляющим его заниматься отцом, который не присутствовал в семье в период раннего подросткового возраста ребенка. У пациента развились глубоко засевшие страхи эдипального поражения и унижения, вместе со всеми ядовитыми «дарами» эдипальной победы: в раннем подростковом возрасте он остался наедине со своей матерью. Затем, в позднем подростковом возрасте, когда он достиг значительных успехов, намного превзойдя собственного отца, у него начало болеть запястье, и он был вынужден оставить занятия фортепиано. Одновременно эта динамика эдипального поражения и унижения разыгрывалась и в отношениях с женщинами: с каждой из своих девушек он был «хорошим парнем», однако у них не было сексуальных отношений. Он жил со многими женщинами, к которым испытывал сильное физическое

---

23 New Yorker, February 28, 1994, p. 76.

24 Нагель (Nagel, 1998) тоже писала о музыкантах-исполнителях и также обнаружила, что физическая боль (например, в локтевых сгибах, кистях или запястьях у пианистов) может иметь как психологические причины, так и психологические последствия.

влечение, при этом всегда ощущая, что прикоснуться к ним было бы недопустимо. Фактически, он постоянно убеждал их, что он их не тронет, и с ним они всегда будут в безопасности. В результате возникало разочарование, гнев и истощающее унижение[25].

Стыд и творчество

Несоответствие между тем, каким человек себя видит, и тем, каким он себя чувствует или представляет, как он выглядит со стороны, между тем, каким он хочет быть, и каким, как он боится, он является, вызывает и сознательные, и бессознательные попытки контролировать свой внешний вид. Актер развивает в себе такой контроль, а музыкальный исполнитель полагается на свое техническое и физическое владение инструментом. Однако когда тело противится, или когда музыкальные успехи кажутся неудовлетворительными, исполнитель часто становится жертвой граничащего с паникой страха перед исчезновением[26].

---

[25] Габбард (Gabbard, 1977, 1979, 1983) писал о страхе публичных выступлений у исполнителей и порождаемой им боли, связывая это с ощущением обнаженности и прозрачности. «Эмоциональная несдержанность» (Nagel, 1998) профессиональных музыкантов и исполнителей выражает страх неспособности показать достаточное мастерство или страх демонстрации чего-то неприличного.

[26] Нечто подобное говорит Гегель, когда, рассуждая о силе, понятии, по общему признанию, расплывчатом, отмечает: «Она же как исчезаемость их (самостоятельных материй) есть /.../ сила в собственном смысле» (Hegel, 1807, p. 81). Процесс исчезновения (и отрицания, негации) трансформирует становление в бытие-для-себя, и как таковое составляет единственную истину, которой только может быть причастен человек. «Бытие силы имеет чистое значение исчезания» (p. 85). Исчезание из обескураживающего мира чувственных восприятий для Гегеля, как и для Платона, может означать рождение в чистом мире абстрактных истин. Повсюду у Гегеля мы находим намеки на умирание и рождение заново в другом мире. «Сверхчувственное» достигается только посредством некой слепоты или умирания в «чувственном» мире. И далее он так заключает раздел о силе и рассудке: «...ибо знание того, в чем истина представления явления и его “внутреннего”, само только результат хлопотливого движения, благодаря которому исчезают способы сознания: мнение, воспринимание и рассудок» (p. 85, 91).

Будь то актеры, писатели, музыканты или художники, в творческой работе человек никогда не доверяет своей способности найти дорогу назад из мира фантазий, и в этом заложен ужасный страх, стыд и унижение перед отвержением, изоляцией и изгнанием. В свете этого интересным является не то, что некоторые исполнители и художники страдают от страха публичных выступлений, а то, что у некоторых из них его нет. Например, у танцоров и актеров, появляющихся на сцене обнаженными, развивается, как я склонен это называть, свод воображаемой внутренней авансцены, который в их фантазии обрамляет представление о том, как они выглядят со стороны, и защищает их от переживания беззащитности и уничтожения. Когда они ставят свое техническое мастерство на службу всесильным, эксгибиционистским желаниям, то становятся очень уязвимыми перед тревогой представления, а их защита — очень хрупкой. Когда же, напротив, они ухитряются ухватиться за границу между реальностью и фантазией, одновременно давая себе волю, когда они могут использовать свое воображение и свою сущность для того, чтобы те «вели» их технику исполнения, тогда они могут постичь суть своего проявления и творчески фантазировать о том, как они выглядят со стороны.

В данной главе я рассматривал фантазии о невидимости, страхи перед появлением на людях и тревогу проявления, придерживаясь мысли, что их динамика, по сути, одинакова. Не так давно чешский драматург и политик Вацлав Гавел, принимая почетное звание профессора Еврейского Университета в Иерусалиме, сказал небольшую речь о Кафке[27]. Она начиналась следующими словами: «Это далеко не первое почетное звание, которое я получаю, но я принимаю его с тем же неизменным чувством, что и всегда: с чувством глубокого стыда». Далее он сказал, что его достижения были попыткой «отстоять свое постоянно подвергаемое сомнению право на существование», и закончил словами: «Я благодарен вам за честь, и после всего того, что я здесь уже сказал, мне стыдно повторить, что я принимаю это звание с чувством стыда».

---

27 New York Review of Books, September 27, 1990.

ГЛАВА 5

Я не вижу, я невидима

В людских сердцах сколь доля невелика,
Король которой иль закон владыка.

Сэмюэл Джонсон

Очевидно, что страх перед разоблачением может стать причиной лжи. В этой главе я исследую, в какой степени стыд, и особенно стыд эдипальный, способен побуждать ко лжи. Часто мои пациенты говорят, что они что-то утаили или солгали из-за страха разоблачения. Но разоблачения чего? Что мы знаем о феноменах и опыте разоблачения? Почему оно болезненно? В предыдущей главе я говорил о фантазиях видимости и невидимости, шпионах и пациентах, запутавшихся в сетях лжи и обмана. Превращает ли ложь чувство изоляции и дезориентации в нечто более ощутимое? Один из моих пациентов испытывал чувство мучительного стыда всякий раз, когда во время привычных одиноких прогулок по своему европейскому городу встречал знакомого, потому что тогда его одиночество и изоляция становились видимыми кому-то еще. Однако если он скрывал их или лгал о них, пытаясь ослабить стыд, его чувство изоляции только усиливалось.

История Секрета повествует об обмане, стыде и соперничестве между матерью и дочерью. Секретом звали хомяка, появившегося в семье, члены которой выбирали друг друга в посредники для общения, а не говорили сами за себя. Будучи маленькой девочкой шести лет, Эмили очень хотела хомячка. Мать отказала ей

в этой просьбе. Непокорная девочка, хорошо понимая, что мать ее не одобрит, пошла в магазин, на свои карманные деньги купила маленький пушистый шарик и назвала его «Секрет». Каждый день, возвращаясь из школы, Эмили доставала хомячка из чулана, в котором он жил, и пару часов играла с ним, пока не приходила мать. Однажды семья решила отправиться на пикник. Эмили украдкой сунула Секрета в свою кожаную сумочку, и семья покинула дом. Но по пути хомяк прогрыз в сумочке дырку. Когда Секрет выпал на тротуар, Эмили закричала: «Мамочка, мамочка, поймай Секрета!»

Так Секрет был схвачен при помощи богов-олимпийцев. Покой вернулся в дом, но потом Эмили решила, что Секрету одиноко. Она отправилась в зоомагазин, чтобы купить ему подругу, и вернулась со вторым хомячком. Все шло хорошо, пока Секрет не откусил своей подруге голову, и с этого момента Эмили отказалась проявлять к нему нежные чувства, никогда больше к нему не прикасалась, не брала на руки и не целовала. Но ощущение вины оказалось для Эмили невыносимым, и она заставила своего брата каждый вечер целовать Секрета в нос.

Эмили чувствовала, что Секрет совершил несказанно ужасный поступок, откусив своей подруге голову. Но она одновременно и скрывала от себя свой гнев, вызванный преступлением Секрета, и защищала себя от ощущения вины за то, что небрежно отнеслась к тем, кто от нее зависел. Заставляя брата делать то, что сама она делать не могла, Эмили не смела признаться себе в том, что не способна соответствовать своим ожиданиям (что она никогда не забросит животное, которое от нее зависит). Она защищала свой идеал себя, вынуждая брата действовать вместо нее, и тем самым спасала себя от стыда, но ценою искажения реальности (своей). Также подобное перекладывание на других членов семьи задачи по поддержанию ее образа и идеала себя размывало границы между нею и ними и скрывало ее стыд за неспособность выступать от своего имени и в качестве самой себя.

Давайте рассмотрим историю о Секрете в свете эдипального стыда и Эго-идеала. Секрет появился в семье против желания матери Эмили. С самого начала Секрет был символом непослушания Эмили. С помощью хомяка Эмили стремилась обеспечить себе свободную от конфликтов зону, где мог бы процветать ее идеал себя — способной к привязанности и щедрости. Она прятала

Секрета, и это маскировало конфликт эдипального стыда, в котором, как боялась Эмили, она неминуемо пропадет. Кроме того, каннибальские действия Секрета вызвали у нее реакцию острого неодобрения, характерную для Королевы в «Алисе в стране чудес», чьи слова — «Голову долой!» — тотчас приходят на ум.

Тема неспособности говорить от своего имени и в качестве самой себя снова приводит меня к Пиранделло. В своей пьесе «Буду такой, как ты хочешь» («Come tu mi vuoi») Пиранделло вывел персонаж без имени, «Странную Даму». Странная Дама (которую Салтер, ее бывший любовник, знает как Чиа) заклинает Салтера вообразить, что он может «видеть», кто она есть.

> «Я больше не знаю, жива ли я — тело без имени, ждущее, чтобы кто-то его взял! О да, если бы он воссоздал меня, если бы он наделил душой это тело, душой его Чиа, пусть он возьмет его, пусть он возьмет его, и пусть он выстроит из воспоминаний — своих собственных — прекрасную новую жизнь — Ах, я в отчаянии»[1].

Тетя Лена и дядя Салезио находят портрет Чиа, но начинают спорить о том, обладает ли портрет сходством со Странной Дамой. Лена утверждает, что глаза Странной Дамы зеленые; дядя Салезио — что голубые. В типичной для Пиранделло манере (напоминающей «Это так, если вам так кажется»), Странная дама с грустью замечает, что зеленое для Лены оказывается для Салезио голубым[2]. И многозначительно подчеркивает: «Мы не смотрим одними и теми же глазами!»[3]. Затем она говорит:

> «Посмотрите на меня — прямо в глаза — не на них! Эти глаза больше не смотрят для меня; это больше не мои глаза, они даже не глядят на меня. Они стали как это — как это — в ваших — всегда — поскольку из этих ваших глаз был рожден мой вид, такой, как вы меня видите! вид всех вещей, всей жизни, как вы ее видите!»

---

1 Pirandello (1931, p. 67).
2 Ibid., p. 90–94.
3 Ibid., p. 112.

И она с горечью и укоризненно комментирует жалкие попытки со стороны других узнать ее, восстановить ее, камень за камнем, как виллу:

> «Плохо же вы искали свою Чиа! Вы не мешкая перестроили виллу для нее; но вы не посмотрели, даже не подумали посмотреть — а вдруг среди камней, в мусоре и развалинах, могло остаться что-то от нее, что-то от ее души /.../ какие-то действительно живые воспоминания — живые для нее! не для вас!»[4]

Когда я не вижу вас, то лучше вас выдумываю: анализ Сюзен

Работая аналитиком, я снова и снова поражаюсь тому, сколь героически мои пациенты добиваются восстановления чего-то существенного в себе посредством аналитического процесса, и как важно понимать, чтó каждому из них нужно восстановить из меня и с моей помощью. Я осознал эти попытки, стремясь понять, как мои пациенты видят меня, как они воображают меня, и как, в их воображении, я вижу (и воображаю) их. У многих пациентов попытки добиться узнаваемости, если не анализировать их с учетом динамики стыда, могут оказаться столь же разрушительными, как сердцебиение, вышедшее из-под контроля.

Однажды, по прошествии нескольких лет анализа, глядя, как Сюзен заходит в мой кабинет, я заметил, что она на меня не смотрит. Преодолевая стыд за то, что я так долго не замечал нечто столь фундаментальное, я указал ей, что она еще ни разу на меня не взглянула. Зная, что она склонна к испепеляющей

---

[4] Ibid., p. 216. И после она добавляет, что не может узнать себя даже в своих дневниках, «где она сделала новую запись в день свадьбы: "Знаешь, они говорят, что теперь он должен будет смотреть за тобой". Это моя записная книжка, я ношу ее с собой! И для этого есть все причины, поскольку заметки в ней, что весьма странно, кажутся сделанными моим почерком!» (p. 219).

критике, я приготовился к бурному отпору. Но против моих ожиданий взрыва не последовало — вообще никакого заметного отклика. Она небрежно ответила, как будто это была самая очевидная истина в мире, что избегает моего взгляда, чтобы «лучше меня выдумывать». Пока я оставался ненастоящим, она не должна была бороться с тем представлением, что в моих глазах выглядит не так, как в своих собственных[5]. Когда я поинтересовался, почему она на меня не смотрит, она сказала: «Если б я по-настоящему смотрела на Вас, то могла бы обнаружить, что Вы один из настоящих "едоков картофеля", как на картине Ван Гога... Что Вы слишком настоящий... Что для Вас все такое, как оно есть. Мне трудно это принять».

Сюзен было трудно воображать себя в моих глазах, и она пыталась игнорировать все, что считала неловким или неудобным в моем видении ее. Если она красила ногти лаком другого цвета, то начинала сеанс, предупреждая: «Ничего не говорите о цвете моих ногтей». Комментируя свои попытки пройти прослушивание на роль в пьесе, она отметила:

> «Когда я читала текст, я не играла. Если бы я играла роль, что задействует те мои части, которые Вы не видели (и никто другой тоже не видел), и если бы я играла эту роль плохо, это могло бы значить, что я не то, что о себе думаю... Я увязла, я никому не нужна. Я застряла между двух миров, и на самом деле не хочу обнаружить, что никому не нужна».

Как и Странная Дама, Чиа, Сюзен удерживает ощущения неузнаваемости и заброшенности на отдалении, играя свою роль хорошо и судя о себе по реакциям других. (Как *они* думают, «хорошо» ли она играет?) Как показала последующая аналитическая работа, Сюзен боялась, что не сможет переделать себя в моих глазах. Осознав, насколько неловко я себя чувствую, я начал понимать тот гнев, страх и надежду, которые символизировал ее

[5] Сюзен стыдилась меня, поскольку я на нее не смотрел, стыдилась своего желания, чтобы на нее смотрели, злилась на меня за то, что я ничего не заметил, злилась на себя за то, что нуждалась в моем взгляде, и так далее.

отведенный взгляд. Рене Шпиц (Spitz, 1957) заметил, что младенец способен демонстрировать свой выбор движениями головы, т. е. тем, на что он смотрит (или не смотрит вообще). Капаррота (Caparrota, 1989) предположил, что в тех случаях, когда матери трудно справляться с взглядом младенца (даже в возрасте четырнадцати месяцев), уклонение от взгляда со стороны младенца можно считать защитой от тревоги уничтожения. Эта тревога запускается тем, что младенец смотрит на мать в ожидании отклика, но не находит его. Младенец не может понять отсутствие отклика матери, и это переживается как наиболее примитивная тревога уничтожения.

Вы хотите, чтобы я была кем-то другим

Будучи столь неуверенной в том, кем она выглядит в моих глазах (насколько хорошо она играет «роль»), Сюзен постоянно выражала желание исчезнуть, скрыться под камнем. Хотя такое желание как будто могло решить проблему неправильного восприятия ее другими, оно также обостряло ее глубокую неизменную изоляцию и страх перед покинутостью. Иногда она спрашивала себя, если она начнет голодать и похудеет слишком значительно, заметят ли это ее родители. Нужно ли ей полностью исчезнуть, чтобы они заметили, что не все в порядке? Знаком ее ощущения того, насколько хрупка между нами связь, был сон, в котором нечто отцепилось и скрылось из виду.

> «Мой автомеханик везет меня к моей машине в своей машине, черной и очень большой, “Олдсмобиль Катлес”, возможно, 1976-го года. Я вижу, что моя машина забуксовала. Моя сестра хочет, чтобы я обменяла ее на другую. Говорит, у нее есть “первоклассная лошадка”. Та машина, которую она видела, была синего цвета, но казалась мягкой на ощупь. Потом она увидела свою “новую” машину, желтого цвета. К ней была прицеплена небольшая повозка, в которой сидела маленькая черная девочка. Каким-то образом повозка отцепилась, свернула в переулок, уходящий влево, и скрылась из виду».

В этом сновидении примечательны несколько тем: машины (способность пациентки вступать в отношения и вращаться среди людей), забуксовавшей машины (беспомощность пациентки) и, наконец, маленькой девочки, одиноко сидящей в отцепившейся повозке, которая исчезает в уходящем влево переулке.

По мере продвижения анализа осознание Сюзен неспособности проговаривать свои чувства усилило страхи исчезновения. Вновь и вновь она видела сны, в которых ее голос ослабевал. Постепенно, разговаривая о своих плюшевых мишках, типичных переходных объектах (двое мишек спали вместе с ней по ночам), она начала выражать себя более настойчиво.

> «Мой плюшевый мишка никогда не разговаривал, когда я была маленькой. Он только сейчас начинает разговаривать. Я могу говорить за него. Никогда не понимала детей, у которых были воображаемые друзья или такие вот вещи. Думаю, в детстве у меня почти не было воображения. Мне всегда говорили, что я должна взрослеть. Когда мне было семнадцать, я чувствовала себя на сорок. Я всегда думала, что моей матери на самом деле хотелось, чтобы я была кем-то другим, но она никогда мне об этом не говорила. Я обычно спрашивала ее, не хочет ли она обменять меня с доплатой. А Вы хотите, чтобы я была кем-то другим? Мой парень хочет... Когда я была ребенком, мне все время хотелось, чтобы кто-то узнал, как мне грустно, и зашел в мою комнату, чтобы поговорить со мной. Никто не заходил. Когда я стала “трудной”, мать начала заходить ко мне, чтобы я поменьше вопила. Тогда я почувствовала вину за то, что она вынуждена заходить».

Ощущение моего желания, чтобы она была кем-то другим (или желания ее парня) — важная тема в переносе: в упомянутом сновидении ее машина оказывается забуксовавшей и подлежит обмену на другую. Но теперь пациентка становится способной выражать болезненность своей изоляции, грусти, покинутости и стыда («Мне хотелось, чтобы кто-то узнал, как мне грустно».).

Глава 5

«Прятки», исчезновение и игра с катушкой

Когда я начал осознавать существование целого мира смыслов в том, что Сюзен на меня не смотрит, я стал лучше понимать ее борьбу с исчезновением/заброшенностью/изоляцией. Говоря о ее страхах перед разлукой на выходные, я заметил, что дети пытаются справиться со страхами заброшенности матерью, играя в «прятки». К моему изумлению, Сюзен категорически заявила, что никогда так не играла. Она играла в «прятки», добиваясь не появления игрушки или матери, *но собственного исчезновения*.

Здесь позвольте мне вкратце рассмотреть обсуждение Фрейдом динамики «пряток». Оно содержится в знаменитом фрагменте работы «По ту сторону принципа удовольствия», посвященном привычным играм восемнадцатимесячного мальчика, которого Фрейд имел возможность наблюдать. У этого парнишки была неудобная привычка «забрасывать все маленькие предметы, которые ему попадали, далеко от себя в угол комнаты, под кровать и т. п., так что разыскивание и собирание его игрушек представляло немалую работу»[6]. Когда ребенок бросал предмет, он «произносил с выражением заинтересованности и удовлетворения громкое и продолжительное о-о-о-о!»

Далее Фрейд отмечает:

> «ребенок все свои игрушки употреблял только для того, чтобы играть ими, отбрасывая их прочь. /.../ У ребенка была деревянная катушка, которая была обвита ниткой. Ему никогда не приходило в голову, например, тащить ее за собой по полу, т. е. пытаться играть с ней как с тележкой, но он бросал ее с большой ловкостью, держа за нитку, за сетку своей кроватки, так что катушка исчезала за ней, и произносил при этом свое многозначительное о-о-о-о!, вытаскивал затем катушку за нитку /.../ и встречал ее появление радостным «тут» (Da). Это была законченная игра, исчезновение и появление, из которых по большей части можно было наблюдать только первый акт, который

6 Freud (1920, p. 14).

> сам по себе повторялся без устали в качестве игры, хотя большее удовольствие, безусловно, связывалось со вторым актом»[7].

Фрейд сосредоточивается на попытке ребенка посредством игры справиться со страхом утраты объекта, который, как он утверждает в работе «Торможения, симптом и страх», является прототипом тревоги. На его взгляд, эта игра означает «большое культурное достижение» ребенка, отказ от удовлетворения влечений, «сказавшийся в том, что ребенок не сопротивлялся больше уходу матери». Согласно Фрейду, игра превращает пассивную ситуацию — в которой ребенок не способен помешать матери уходить — в активную[8]; удовольствие от выбрасывания объекта выражает гнев ребенка на мать за то, что она уходит. Этот жест имеет «значение упрямого непослушания: “Да, иди прочь, ты мне не нужна, я сам тебя отсылаю”». Дети играют в потерю и нахождение катушек для того, чтобы совладать с травмой утраты объекта (матери). Контролируя катушку, полагает Фрейд, они фантазируют, что контролируют мать, а контролируя таким образом мать — фантазируют, что контролируют собственную ярость[9].

---

7 Ibid., p. 15.

8 Но если это так, как нам понимать утверждение Фрейда, что игра представляет собой культурное достижение (отказ)? В чем заключается отказ от удовлетворения влечений, если ребенок и так беспомощен? И в чем заключается удовольствие (ослабление напряжения) — либо в таком отказе, либо в изменении ситуации (если игра является выражением покинутости), когда ребенок оставляет объект, символизирующий его мать?

9 В общем и целом все, писавшие о «прятках», следовали Фрейду в том, что подчеркивали совладание, а не стыд, ярость и эдипальное поражение. Федерн (Federn, 1952) полагал, что «прятки», бросание и отыскивание объектов составляют часть нормального развития, и если здесь отсутствует решительность и удовольствие, это указывает на нездоровое и неустойчивое развитие Эго. В том же ключе Шпиц (Spitz, 1957) подчеркивал функции «пряток» в идентификации, делая акцент на преобладании идентификации как психологического процесса на втором году жизни. Эриксон (Erikson, 1950) обсуждает удерживание и отпускание как две модальности идентификации и развития Эго, следуя тем же общим направлениям, что и остальные авторы, писавшие на эту тему. Винникотт (Winnicott, 1958), с обычным своим

Но тогда как Фрейд подчеркивает попытку ребенка совладать посредством игры со страхом утраты объекта, для Сюзен ситуация совершенно иная: она играет, добиваясь *собственного* исчезновения. Тогда можно предположить, что существует два вполне противоположных способа играть с катушкой. Первый (на котором сосредоточивается Фрейд) касается совладания и отдельности, а также терпимости к утрате. Второй (на котором сосредоточивается Сюзен) касается сокрушительного поражения, столкновения с невозможным в своей тяжести неравенством (эдипальный стыд) и исчезновения[10].

талантом к отчетливым, творческим формулировкам, датирует игру с выбрасыванием предметов («прятки»?) промежутком между семью и девятью месяцами, связывая ее с готовностью к отлучению от груди,— это более конкретный способ сказать, что такие «игры» (если их так можно назвать) представляют собой попытки сепарации, отделения. Несомненно, утрата груди может запускать реакции стыда и ярость из-за неспособности контролировать то, в чем нуждаешься. Согласно Винникотту, «прятки» определяют «переходное пространство», «возникающее в том периоде развития, когда происходит формирование переходного объекта; это мост между автократической деятельностью и выражением истинных объектных отношений» (1953, p. 267).

10 Сюзен должна была добиться своего исчезновения, а не играть с «утраченным» объектом, будь то ее мать, игрушки, плюшевые мишки, ее аналитик или любой другой переходный объект. И в ее игре не было «появления заново». Когда Фрейд обсуждает также и исчезновение, он делает это в контексте совладения, а не стыда или эдипального поражения. Далее Фрейд пишет:

«Когда однажды мать отсутствовала несколько часов, она была по своем возвращении встречена известием “Беби о-о-о”, которое вначале осталось непонятым. Скоро обнаружилось, что ребенок во время этого долгого одиночества нашел для себя средство исчезать самому. Он открыл свое изображение в стоячем зеркале, не доходившем до полу, так что, приседая на корточки, он добивался, чтобы изображение в зеркале уходило “прочь” (1920, p. 15).

«Ушло прочь» только тогда игра, когда возможно «не ушло» или возвращение (не утрата); в противном случае «прочь» зловеще, фатально, серьезно и слишком реально. В этом случае сама возможность игры, похоже, зависит от того, насколько здоровыми являются объектные отношения. Также в данном тексте Фрейд упоминает нарциссическую рану. «Утрата любви и неудача оставляют за собой долговременное повреждение самоуважения в качестве нарциссического рубца» (p. 20).

Я невидима, я не вижу себя

Странный парадокс: когда человек не может представить, каким его видят, он должен оставаться невидимым. Через несколько месяцев после описанных выше бесед у Сюзен появилась язва на сетчатке, в результате чего она вынуждена была отказаться от контактных линз и надевать очки. Очки, как она считала, придавали ей вид слепой; линзы, толстые как «бутылочные донца», привлекали внимание окружающих к ее плохому зрению. Она настолько стеснялась, что не приходила ко мне неделю, а затем первый же сеанс начала словами, всхлипывая: «Я невидима. Я не вижу себя. Я не могу смотреть на себя в зеркало. Я вообще ничего не вижу, если не уткнусь носом. Я не знаю, кто я»[11]. Обычно сдержанная и замкнутая, на этих сеансах Сюзен открыла шлюзы.

> «Моя внешность — это все, что у меня есть. Но я ничего не могу предпринять, чтобы выглядеть хорошо. Я буду лишь выглядеть жалкой, поскольку я могу выглядеть только обычным человеком, который пытается выглядеть чем-то большим, чем то, на что он способен... Моя внешность — это все, что у меня было, а теперь у меня и этого нет. Другие не замечают меня, потому что я не запоминаюсь... Но я не могу выходить в люди и оставаться невидимкой. Люди смотрят сквозь меня, потому

---

[11] В работе о символике глаза Ференци (Ferenczi, 1913) упоминает несколько похожих пациентов: одного с миопией, способствовавшей острому чувству стыда, который в его сознании приписывался близорукости, что Ференци соотносил с садомазохизмом; и другого пациента, у которого в пубертате возник ужас перед своим отражением в зеркале. Ференци соотносил эту динамику со смещением от гениталий, но я не думаю, что эта гипотеза необходима, чтобы оценить такую динамику. Действительно, иногда сосредоточение на сексуальных значениях, например, близорукости, может обеспечивать покров вины, что делает динамику стыда недосягаемой для анализа и позволяет как аналитику, так и анализируемому уклоняться от боли описываемого переживания. Для Сюзен, я полагаю, было важно полностью выразить, насколько невыносимой, по ее ощущениям, была боль неспособности видеть себя «с лицом».

что я никто, ничто... Я ничего не могу поделать. Я даже не вижу себя.
Если бы я могла что-то поделать и посмотреть на кого-то, когда говорю, если бы я могла выйти в люди и почувствовать, что кто-то меня видит, тогда бы я что-то смогла. Теперь я знаю, люди думают, что я просто еще одно ничтожество, производящее шум... Я не могу говорить с людьми так, чтобы они меня замечали. Я не чувствую себя личностью. Я не могу получить того, что мне нужно от людей. Они говорят, что я хорошо выгляжу. Хорошо для ничтожества, для невидимки. Когда я общаюсь с людьми, я не могу выразить то, что обычно выражала мимикой, потому что у меня нет лица... Раньше я могла смотреть на человека, когда с ним говорила. А если они не обращали внимания, им приходилось сделать *усилие*, чтобы меня игнорировать. Это было не просто. А теперь, когда я выгляжу как ничтожество, я не могу общаться с людьми, как раньше. То, что они видят — не я. Они не видят меня так, как я хочу, чтобы меня видели, потому что меня нет...»

А когда я сопоставил ее высказывания с чувствами относительно меня в переносе, она пренебрежительно от меня отмахнулась.

«Зачастую я не смотрю на Вас. Полагаю, если бы я смотрела на Вас, мне пришлось бы допустить, что Вы меня видите. Если Вы меня видите, тогда, боюсь, Вы видите, как я прячусь. Но поскольку Вы и близко не так восприимчивы, как мне хотелось бы, все это, вероятно, совершенно не важно.

Теперь у меня нет всех этих мелочей, которые я собирала отовсюду, чтобы представляться интересной личностью... Это как нападение похитителей. Они приходят и берут ваше тело. Они действуют, как будто они и есть вы, но они — это не вы. На самом деле я расстроена, но не знаю об этом, поскольку кто-то захватил мое тело. Оно выглядит, как я, и говорит, как я, но меня здесь нет».

Подобно Сэму, Сюзен фантазировала об исчезновении; подобно ему, она страдала от интенсивного эдипального стыда (который включал в себя стыд доэдипальный) и соперничества с родителем своего пола. И снова-таки, подобно Сэму, она не могла бессознательно вообразить, что ей есть место в душах ее родителей. Описывая Одиссея, Готфрид Келлер говорит о том, как стыдно ни кому и ни чему не принадлежать, скрываться и быть вынужденным скитаться[12].

> «Если вы скитаетесь в чужой стороне, далеко от дома и от всего, что вам дорого, если вы многое видели и слышали, познали печаль и заботу, если вы обездолены и всеми покинуты, тогда, без сомнения, вы однажды увидите во сне, что подходите к своему дому; вы увидите, как он сияет и блистает яркими красками, и самые милые, дорогие и любимые очертания двинутся вам навстречу. Затем внезапно вы осознаете, что стоите в лохмотьях, оборванный и грязный. Вас охватит безымянный стыд и ужас, вы попытаетесь найти укрытие и спрятаться, и вы проснетесь в холодном поту. Таков, сколько люди существуют на Земле, сон несчастного скитальца».

«Видение», «наблюдение извне» и частное пространство

«Женщина-невидимка»[13] была уверена, что у нее нет лица, и фантазировала, что на ее голову надет бумажный пакет. Ее динамика подобна динамике Сюзен; они обе хотели наказать родителей

[12] Фрейд цитирует ссылку Келлера на «Одиссею» Гомера в «Толковании сновидений» (1900–1901, p. 246). Ощущение Сюзен, что она «застряла между двух миров», напоминает ту тему двойничества, двойников и двойного отображения, которую в 1850-х годах Арнольд описывал как «Блужданье между двух миров, из коих мертв один / А у другого нету сил родиться».

[13] Krausz (1994, p. 59–72).

за то, что те их не видели[14]. Обе пациентки испытывали тайное желание, чтобы их обнаружили. Обеих можно отнести к проклятию современной анонимности. Недавно в Нью-Йорке нашли труп молодой женщины. Никто не знал, что она пропала; никто не знал ее; никто не пришел за ее телом. Как отмечал один автор,

> «мучительной была не только сама ее смерть, но и та наша неукорененность, о которой говорит смерть, представление о том, что анонимность в этом городе — лишь тень, снятая с невидимости, и ценой частного пространства может стать смерть в одиночестве»[15].

Все формы «не-видения» скрывают боль и конфликт, свойственные самосознанию при испытании стыда, которое и само, из-за стыда, должно оставаться незамеченным и неувиденным. В своей недавней статье Милан Кундера[16] привлекает внимание к тревоге видимости и феномену стыда:

---

[14] Краус считает, что Фрейд преувеличивал значимость вербальных воспоминаний и пренебрегал силой визуального, хотя и признавал, что визуальное мышление, будучи ближе к бессознательному, возникает в развитии раньше, чем мышление символическое. Краус полагает, что ее пациентка использовала разницу между визуальной и вербальной памятью в защитных целях. Пациентка Краус «скрывала свою развивающуюся частную самость в визуальном мире, что позволяло ей оставаться «невидимой» в вербальном мире, который она должна была разделять с другими» (p. 63).

[15] Quindlen (1994).

[16] New York Review of Books (September 21, 1995).

«Старая революционная утопия, то ли фашистская, то ли коммунистическая: жизнь без тайн, где общественная жизнь и жизнь частная — одно и то же. Сюрреалистическая мечта, столь любезная Андре Бретону: стеклянный дом, дом без занавесей, где человек живет на виду у всего мира. Ах, красота прозрачности. Единственная успешная реализация этой мечты: общество, которое полностью отслеживается государством. /…/

Когда я прибыл во Францию из Чехословакии, нашпигованной микрофонами, на обложке журнала я увидел большое фото Жака Бреля, скрывающего свое лицо от фотографа, который выследил его перед больницей, где тот проходил лечение от рака — уже на последней стадии. И внезапно я почувствовал, что столкнулся с тем же злом, которое заставило меня бежать из моей страны; мне показалось, что трансляция

> «Я смотрю в окно через дорогу. Наступает вечер, зажигается свет. В комнату входит человек. Он шагает взад и вперед, опустив голову, и время от времени проводит рукой по волосам. Вдруг он понимает, что горит свет, и поэтому его видно. Он резко задергивает штору. Но он же не печатает там фальшивые деньги; ему нечего скрывать, кроме себя самого, как он ходит по комнате, как он неряшливо одет, как он поглаживает свои волосы. Его благополучие зависит от свободы от наблюдения».

И в духе этой книги он продолжает:

> «Стыд — одно из ключевых понятий Новой Эры... Одна из базовых ситуаций при переходе к взрослости, один из главных конфликтов с родителями — это требование ящика для писем и записных книжек, требование ящика с замком; мы вступаем во взрослость через *бунт стыда* (курсив мой.— *Б. К.*)».

Воображать то, на что мы смотрим, воображать себя смотрящими, и что на нас смотрят, пока мы смотрим — все это, похоже, существенно важно для нашего ощущения того, кто мы есть, и для некоторой основополагающей уверенности в непрерывности нашей жизни. Тревоги Сюзен, что у нее нет лица, что ее не узнают, потому что она сама ничего не видит, дают яркий пример мощи и убийственной силы динамики эдипального стыда. Она не играла в «прочь», чтобы совладать с потерей матери, в этой игре она фантазировала, что исчезает сама. Когда из-за страха перед воображаемым мы истолковываем свою жизнь в терминах видимостей, мы без нужды сужаем охват нашей жизни и тем самым подвергаем свои идентичности риску.

бесед Прохазка и съемка умирающего певца, прячущего свое лицо, относятся к одному миру: я сказал себе, что если обычаем и правилом становится раскрытие частной жизни другого человека, мы вступаем в такое время, когда высшей ставкой оказывается выживание или исчезновение индивидуума».

ГЛАВА 6

Что видит камера
Трагедия современных героев и «правила игры»

Я буду постоянно выискивать музыкальное в идее, ситуации и так далее, извлекая самую ее сущность, и когда я добьюсь, чтобы мой читатель стал столь восприимчивым музыкально, что он будет якобы слышать музыку, на самом деле не слыша ничего, тогда я выполню свою задачу. Тогда я замолчу, тогда я скажу читателю, как самому себе: слушай.

Сёрен Кьеркегор

В произведениях Луиджи Пиранделло напряженность между различными взглядами на человека — и его зависимость от того, насколько приемлемы и узнаваемы его образы в глазах других — приводит к мучительным попыткам спрятаться и контролировать способы восприятия тебя. Эта напряженность также лежит в основе фильма Жана Ренуара «Правила игры», название которого, вполне возможно, перенято у пьесы, что пытаются поставить «шесть персонажей» Пиранделло. У Ренуара — так же, как и у Пиранделло,— все, что переживается как полностью «внутреннее», выражено быть не может; персонажи познают друг друга только во «внешнем», от которого каждый из них зависит столь фундаментально. Раскрываться может лишь доля каждого персо-

нажа в контроле за тем, как его или ее видят другие, и это позволяет нам отчасти чувствовать (и воображать), что происходит внутри внешнего. Это впечатление технически передается специальными объективами, которые Ренуар использовал, чтобы на протяжении всего фильма держать в фокусе перспективу. Это были «особые объективы, очень светосильные, но дающие значительную перспективу, так что мы могли почти все время держать в фокусе задний план»[1].

Главным образом сюжет фильма связан с карьерой летчика Андре Жюрё, чей статус героя вступает в неразрешимый конфликт с его любовью к Кристин де Ле Шеснай, немецкой аристократке, жене французского маркиза де Ле Шеснай, в чьем замке (ля Колиньер) и разворачивается по преимуществу действие фильма. Широкая известность и общественная значимость победы Жюрё, пересекшего Атлантику подобно Линдбергу*, чрезвычайно расходится с уязвимостью частного человека, чувствующего, что без любви Кристин он — никто. С того времени, как в начале фильма его самолет коснулся посадочной полосы и толпа встречающих взревела в восторге, Жюрё готов без малейших сожалений отказаться от своей только что обретенной славы и международной известности ради любви Кристин.

Посредником, устраивающим встречу Жюрё и Кристин, становится бездельник-сибарит Октав (которого играет сам Ренуар). У Октава нет ни профессии, ни существенного наследства, и потому он целиком зависит от Ле Шесная и его друзей-аристократов. Под натиском Жюрё Октав соглашается убедить Ле Шесная пригласить Жюрё на выходные в компанию своих друзей (где будет и Кристин), которые собираются пировать, охотиться и развлекаться в его замке.

Однако выходит не так, как задумано, поскольку лишенный аристократизма Жюрё оказывается слишком серьезным, чтобы Ле Шеснай мог его игнорировать; обычная аристократическая защита Ле Шесная, высокомерное безразличие, просто не действует в отношении Жюрё, который хочет невозможного — получить

---

[1] Bergan (1955, p. 203).

* Чарльз Огастес Линдберг (1902–1974), американский авиатор, в 1927 г. впервые осуществивший беспосадочный одиночный перелет через Атлантику.— *Примеч. пер.*

от ле Шесная разрешение ухаживать за Кристин. Любопытный поворот сюжета приводит к тому, что измена настигает сразу двоих: Ле Шесная, хозяина замка, и простолюдина Шумахера, его рьяного охранника и егеря; удачливым соперником Ле Шесная становится Октав, а Шумахера — Марсо. Но если Ле Шеснай пытается игнорировать сложившуюся ситуацию, то Шумахер, паля из своего ружья во все стороны, гонится за Марсо и Лизеттой, своей женой, а гости разбегаются в поисках укрытия.

Итак, внешне фильм изображает столкновение миров: мира Жюрё, человека, сделавшего себя самостоятельно; мира Ле Шесная и его гостей-аристократов; и мира Марсо, Шумахера и обычных людей. Как говорит незабываемый и величественно тучный повар одной особенно капризной гостье, велевшей ему не солить ее блюда: «Я могу согласиться с правильной диетой, но не с прихотью»,— и продолжает щедро посыпать все солью. Ренуар очерчивает расхождение между видением и идеалом себя, с одной стороны (истории, которые рассказывают о себе персонажи друг другу), и реалиями повседневной жизни и положения в обществе, с другой. Кульминацией фильма становится эпизод, названный «Вальпургиевой ночью», когда бушевание хаоса и страстей разбивает иллюзии видимости, а в конце все расставляется по своим местам — как детские игрушки, которые убирают в коробку перед сном.

Фильм начинается с кадров, демонстрирующих толпу, собравшуюся приветствовать народного героя, Андре Жюрё. Движущаяся человеческая масса толкает и вытесняет камеру. Одна репортерша пытается взять у Жюрё интервью, ожидая рассказа о нелегкой борьбе за победу, о колебаниях или страхе — «интересного людям» повествования, передающего впечатления от полета. Но не фиксирует ничего, кроме смятения, вызванного отсутствием встречающей его Кристин.

С самого начала нет никакого или почти никакого соответствия между общественными фантазиями о героизме и поведением нашего героя. Жюрё спускается с небес героем, но на земле оказывается вопиюще не готовым справляться с происходящим вокруг него. Он не испытывает ни малейшего желания признавать «правила игры» и играть по этим правилам. Он смог бы устоять и быть принятым в мире Ле Колиньер, только если бы сыграл свою роль героя и вдохновителя фантазий. Этого он, конечно, сделать не мо-

жет, поскольку не способен узнать себя в фантазиях о нем других. Как раздраженно огрызается на него Октав (Ренуар): «Вместо того чтобы скромно следовать роли национального героя, ты выказываешь свое волнение, потому что не увидел Кристин». Позднее Октав отмечает, что трагедия Жюрё — это трагедия всех современных героев: «он способен пересечь Атлантику, но не может даже Елисейские Поля перейти иначе как по тротуару»[2]. На земле Жюрё так туп и прямолинеен, что оказывается самым заурядным, неромантичным и скучным из всех гостей, неспособным на малейший всплеск воображения. Когда, наконец, Жюрё предоставляется шанс сбежать с Кристин, он настаивает на том, чтобы сообщить об этом Ле Шеснаю, ее мужу.

Свободные ассоциации и открытая форма

Подход к деталям и относительной значимости в «Правилах игры» поразительно напоминает психоаналитический метод свободных ассоциаций, когда пациент говорит все, что приходит ему в голову[3]. Уравновешенная «свободно парящим вниманием» камера одинаково отмечает и мелкие, и крупные детали. Сцена, когда Октав первый раз просит Ле Шесная пригласить Жюрё, снята через букет лилий, поставленный в вазу. Хотя это намек на чистоту его побуждений, лилии не менее важны, чем то, что он говорит, для того чтобы сообщить о необходимости иллюзии невинности, поддерживаемой Октавом в глазах прочих персонажей вплоть до конца фильма. Ренуаровская техника удержания заднего плана в фокусе также подкрепляет ощущение свободы, с которым зрители могут переходить на разные уровни действия в фильме. Подобно тому, как камера Ренуара фиксирует наложенные друг на друга действия, аналитик стремится обращать внимание на все, что пациент говорит (или не говорит), поглощенный изгибами и поворотами свободных ассоциаций, думая про себя: «Сейчас важно *это*», а затем — «Нет, вот *это*».

---

[2] «Il est capable de traverser l'Atlantiqu, mais n'est pas foutu de traverser les Champs Elysées hors des clous».

[3] Обзор этой темы см. в Kris (1982).

Луис Менанд[4] отмечает, что технический термин для этого свойства в фильмах, подобных «Правилам игры»,— «открытая форма».

> «Камера направляет свой взгляд с равной эмпатией на каждую грань наблюдаемого мира. Обычное не обрезается и не просматривается мельком, поскольку боги, если они есть, существуют, вероятно, в деталях; но великое тоже не помещается в кавычки и не воздвигается только лишь для низвержения, поскольку возвышенные эмоции — столь же значимая часть жизни, как и все остальное. Дверь открыта в мир «как он есть», без ширм или инсценировок; и этот мир в конце оставляют в том же состоянии, неупорядоченным и не разложенным по полочкам моралью».

Камера умышленно избегает значимых намеков и упрощения; она следует за всеми элементами и фрагментами повествования, куда бы они ни двигались, как она следует за болтиком из механического соловья, который нечаянно роняет на пол Ле Шеснай, проходя через зал[5]. Детали представлены как фрагменты и сегменты реальности, равно малые и равно незначительные, так что невозможно сказать, что действительно окажется важным позднее, по мере развертывания истории. Мелочи становятся важными. Многозначительные комментарии выглядят совершенно формальными. Подвижная шкала событий, как внутренних, так и внешних, придает фильму оттенок воображаемого и позволяет нам ощутить, что мы как зрители обладаем силой превращать большое в малое и малое в большое, просто полагая их таковыми.

Фильм пронизывает по-настоящему зловещая тема: рост нацизма и отрицание грозящих миру опасностей (как внутренних, так и внешних). Картина была снята в 1939 году, накануне войны, когда многие отказывались признавать встающие на горизонте опасности. Большинство увидевших картину людей в 1939 году восприняли фильм с «неприкрытым отвращением»[6]. Объясняя этот

---

[4] Menand (New York Review of Books, March 23, 1995).

[5] Так же и аналитик стремится рассматривать каждого пациента «не разложенным по полочкам моралью».

[6] Bergan (1955, p. 205).

факт, Ренуар отмечает, что никому не нравится изображение людей, «танцующих на вулкане», и добавляет: «Они узнавали себя. Люди, которые совершают самоубийство, не стремятся сделать это при свидетелях». Мрачная тень войны падает на буффонаду Октава, на его гниловатую обольстительность при выработке плана бегства с Кристиной, на обольщение им жены Шумахера.

О маскировке, механизмах и музыкальных шкатулках

Такой подход «открытой формы» к операторской работе, к актерской игре и режиссуре в терминах «свободно парящего внимания» позволяет зрителям отдаваться моменту, воображая, что будет дальше. Благодаря этой технике Ренуар отслеживает долю каждого персонажа в поддержании образа себя. Ни один персонаж не искренен, ни один не является полностью тем, кем выглядит; у всех есть причины контролировать, как их видят другие. Например, после смерти Жюрё молодая женщина примерно его возраста, которая с самого начала, очевидно, была в него влюблена, заливается слезами. Кристин делает ей замечание, говоря, что она должна собраться, поскольку «люди смотрят». Но зрители тоже смотрят.

Как и в мире Пиранделло, тот факт, что невозможно избежать наблюдателей, приводит к обману и маскам. И также он приводит к импульсу клоунствовать. Когда Пиранделло сообщили, что он получил Нобелевскую премию, и фотографы попросили его позировать за пишущей машинкой, что заняло немало времени, он целые страницы заполнил словом *pagliaccetta* (клоунада).

В сценических ремарках к «Шести персонажам» Пиранделло распоряжается, чтобы персонажи носили маски.

> «Персонажи должны появляться не как призраки, а как реальные воплощения, как незыблемые порождения фантазии. /…/ Маски помогут создать впечатление, что это фигуры, сотворенные искусством, причем каждая из этих фигур будет выражать одно неизменное, присущее только ей чувство: Отец — угрызения совести, Падчерица — мстительность, Мать — страдание (восковые слезы у глазниц…)»

И в этих ремарках отражается большое значение масок в пьесах Пиранделло. Генриху в «Генрихе IV» вообще очень трудно собраться; он интенсивно красит волосы и пластами накладывает румяна на щеки. Донна Матильда отмечает, что на своем портрете в юности она выглядит более похожей на свою дочь, чем на саму себя.

В «Правилах игры» все гости, жаждая развлечься, надевают маскарадные костюмы. На фоне марша Моцарта запускается адская машина. Пока гости подбираются к охваченному смертоносной ревностью Шумахеру, бегающему по замку и неистово стреляющему в Марсо, Октав яростно пытается найти кого-то, кто помог бы ему избавиться от костюма медведя[7]. Навязчивым символом отчаянных попыток замаскировать и выставить на потеху то, что никто не контролирует, становится пианино, играющее само по себе. Сначала на пианино играет самая видимая гостья — самая видимая, поскольку самая тучная. Но потом она откидывается назад, исчезает из поля зрения, камера наплывает на клавиши, и уже не видно, кто на них играет.

Окруженный музыкальными шкатулками, Ле Шеснай служит символом порядка — впрочем, порядка механического и безжизненного. В мире ля Колиньер он «работает», как работают его музыкальные шкатулки. О женщинах, по которым он страдал в своей жизни, Ле Шеснай говорит с Марсо таким же бесстрастным тоном, которым обычно говорит на официальных выступлениях. Каковы бы ни были его желания, какова бы ни была боль, его чувство внешнего приличия очерчивает образ самого себя в том, что он воображает (и что представляется) глазами мира. На открытии маскарадного театрального представления с новейшей и самой изощренной музыкальной шкатулки Ле Шесная снимают покрывало, ее устанавливают на сцене и открывают всеобщему обозрению — как это произойдет с различными персонажами в маскарадных костюмах.

В заключительной сцене Ле Шеснай с неожиданной иронией замечает относительно Жюрё, которого только что застрелили, что «он так хорошо знал, как заставить нас забыть, что он герой». В последних кадрах он в защиту гостей и внешнего мира произно-

[7] Ренуар, вне всякого сомнения, был знаком с различными символическими значениями медведя в европейской мифологии. Разумеется, он хорошо знал замечательную пьесу Чехова «Медведь». Также, как указывает Адамсон (Adamson, 1997), у Мелвилла образ медведя неизменно связан с мраком, мизантропией и одиночеством.

сит речь о том, что, застрелив Жюрё, Шумахер совершил простительную ошибку. Огни гаснут, и фильм заканчивается. Когда Ле Шеснай закрывает двери в замок и велит всем возвращаться в постель, он механически вновь закрывает крышкой ящик Пандоры и предоставляет доказательство того, что шестеренки машины все еще вертятся, фигуры поворачиваются и крутятся в пируэтах.

У каждого свои причины

В своем романе «Вертится!» Пиранделло описывает давящую атмосферу, царящую в домах, совершенно подходящих по духу замку Ле Шесная, где мебель и люди кажутся декорациями.

> «Я никогда не понимал, как определенные предметы обстановки могут не вызывать если не настоящее страдание, то по крайней мере досаду: мебель, к которой мы не осмеливаемся приблизиться сколько-нибудь уверенно, поскольку похоже, что она поставлена здесь, чтобы предупреждать нас с жесткой, элегантной грацией, что наш гнев, наше горе, наша радость — будь то ярость, энтузиазм или восторг — не должны выходить за рамки, но обязаны следовать правилам хорошего тона. Дома, сделанные для остального мира, с учетом той роли, которую мы намереваемся играть в обществе; дома для внешнего вида, где даже мебель вокруг способна вогнать нас в краску, если в какой-то момент мы обнаруживаем, что ведем себя не соответствуя ни этому внешнему виду, ни роли, которую должны играть»[8].

Ле Шеснай вынужден любой ценой играть свою роль; он должен следовать правилам игры, каким бы несчастным при этом он себя ни чувствовал. Представиться миру он может лишь механическим хозяином, во всем подобным тем механическим птицам, которыми он так гордится.

По существу, персонажи Ренуара соответствуют тому, как их видят другие, однако никогда не оказываются целостными, понятными

---

8 Pirandello (1926, p. 262).

друг другу. Никоим образом они не являются теми «сознательными Я», которые, по модели Руссо, могут соглашаться или не соглашаться заключать с обществом контракты, поскольку их психическая реальность состоит в осведомленности о том, как они выглядят, откликаясь на внешний вид, маски и притворство других. Это придает вес замечанию Октава, что самое в ужасное в людях — наличие у каждого «своих причин». Существуют частные, дьявольски тайные причины, от которых зависит внятность внешних проявлений. Они обязательно скрыты, остаются втуне, подразумеваются, но никогда не достижимы. Когда в начале фильма Марсо объясняет Ле Шеснаю (и Шумахеру), что пошел на браконьерство, чтобы помочь своей престарелой матери, Шумахер отвергает подобные «причины» как абсурдную выдумку. Когда Женевьев, бывшая любовница Ле Шесная, хочет, чтобы Ле Шеснай ее поцеловал, то выдвигает следующую причину: она хочет закрыть глаза и поверить, что все осталось таким же, как и три года назад, до его брака с Кристин. Женевьев хочет инсценировать утраченное время, вообразить то, чего нет или уже нет, и просит в этом помощи.

Гораздо глубже, чем интрига с Жюрё, выявляющая прихоти французской аристократии — на эту тему был израсходован океан чернил — залегает зловещая тема: «но мы должны играть свои роли». Как персонажи Пиранделло должны играть себя (а не актеры должны играть их), должны «играть себя» и персонажи Ренуара. В обоих случаях этот факт придает неистовую окраску тем обрывочным сюжетам, которые пытаются проживать персонажи, словно каждый из них рвется отобрать у другого то, что могло бы облегчить боль и отчаяние. Когда Кристин уходит с Сент-Обеном, очевидно, чтобы лечь с ним в постель, она говорит: «Хватит с меня этой игры». Однако игра — это все, на что они способны, поскольку альтернатива ей — оставаться беспомощно заточенными в «обездвиженности жизни» (выражение Пиранделло)[9], пригвожденными к ней. Как говорит Леоне Гала в «Правилах игры» Пиранделло— пьесе, которую играют шесть персонажей,— «Когда совершается факт, он стоит здесь, как тюрьма, и замыкает тебя в себе». Первичная защита против этих фактов в мире как Пиранделло, так и Ренуара заключается в том, чтобы воображать, а затем не выдавать

[9] Pirandello (1988, p. xxi), Введение к пьесе «Шесть персонажей в поисках автора».

никому (зачастую и самому себе) степень погруженности в воображаемое. Результатом становится изоляция и защитный обман.

Жюрё может служить выходом из «обездвиженности жизни» лишь до тех пор, пока остальные верят, что он герой. Но Жюрё не может и не будет играть героя, так же, как Отец в «Шести персонажах» не может позволить себе вообразить, что его будет играть актер[10]. Отец поясняет: то, что для актера является «поводом создать иллюзию, для нас является единственной нашей реальностью...» Но и Ренуар, и Пиранделло разуверились в самой возможности каким-либо образом показать, что является важным или реальным.

Обман, отрицание, честь и правила игры

В двух темах — охоты и костюмированного бала — ветреность и смерть движутся к столкновению друг с другом. Тех, кто неспособен играть по правилам, либо убивают, как добычу (Жюрё), либо изгоняют (Октав, Шумахер и Марсо). Суете кроликов, куропатки и фазана, что кидаются врассыпную в сцене охоты, вторит суета гостей в сцене костюмированного бала, когда Шумахер в бешенстве гонится за Марсо. Когда не следуют правилам, воцаряется безудержный хаос. Под пустыми правилами игры лежат надвигающиеся проклятие и несчастие войны, которых не могут предотвратить никакое отрицание и никакие попытки установить контроль.

Жюрё не способен сыграть роль народного героя; Шумахер не способен сыграть роль верного слуги, он позволяет ревности (предмет которой — его жена Лизетта) пересилить чувство долга; Марсо не способен сыграть роль одомашненного хитрого браконьера, он выходит за ее пределы и соблазняет жену Шумахера; и Октав, который соблазнил практически всех женщин в замке, выходит за рамки, навязывая Жюрё ле Шеснаю. Поскольку Жюрё, Октав и Марсо ставят свои чувства выше уважения к контексту, они угрожают самому основанию социального порядка.

---

[10] Здесь можно вспомнить процитированный выше фрагмент. Отец поясняет: это «вовсе не то, что я представляю собой на самом деле, и не так, как я воспринимаю себя сам». Это чувство воспроизводит Директор, одергивая Отца. «На сцене вы не можете быть таким, как в жизни! Здесь вас будет играть актер, и все!»

Однако социальный порядок — не просто обычное понятие класса. Ренуар помещает социальный порядок в Супер-Эго своих персонажей; это идеалы, к которым они стремятся и которых не достигают, и то, каким образом эти идеалы питают отрицание, вкупе с порожденным им стыдом, движет их адскую машину. Винникоттовский переходный объект, указывающий на фундаментальную проблему неподлинности. Но психологически значения «подлинного» и «поддельного» не исключают способа, которым внутренние переживания подлинности и поддельности познаются другими. Если человек играет роль, как Ле Шеснай или Октав, это не обязательно означает, что роль эта навязана, и под ней обездоленная подлинная самость в героических муках борется за избавление от пут (как, например, Октав стремится избавиться от костюма медведя). Ведь фильм на самом деле не о героизме или желательности быть сильным или честным, подлинным или откровенным. В мире ля Колиньер не предусмотрена возможность героизма, разве что на службе отрицания и самообмана. Возможно, Ренуар в 1939 году ощущал, что героизм мертв: существует только обман и масса самообмана, маски и масса масок. По случаю своего восемнадцатилетия Ренуар писал:

> «Старость лицемерна и наползает, не осознавая своих жертв. Я тщательно рассматриваю себя в зеркале. Мое лицо не изменилось. Черты остались те же, но это мало о чем говорит: разве я не повторял сотни раз, что люди носят маски? Перед моими глазами одна лишь видимость. Под этой видимостью я ощущаю другую личность, тайную и загадочную личность, часто действующую вопреки моей воле, другого меня, который только и ждет случая, чтобы захватить меня. Я чувствую укол паники»[11].

Во многих отношениях мир Ренуара напоминает мир Николая Гоголя, в чьих повествованиях незабываемо сочетается ирония, комедия и трагедия и чье живое внимание к неодушевленным деталям выразительно контрастирует с тупостью и пустотой его персонажей. Именно деталь-то и оживает; персонажи функционируют как переносчики детали, немногим более, а их собственная

[11] Bergan (1955, p. 351–352).

печальная жизнь погружается во мрак. В «Шинели» центральное место занимает шинель, а не ее хозяин. В повести «Нос» именно нос обретает собственную жизнь, подражая тщеславной пустоте своего спесивого владельца Ковалева, который ищет его по городу, обращается к нему и считает себя оскорбленным неудобством, вызванным непослушанием носа. Когда чиновник, к которому приходит Ковалев в поисках носа, предлагает несчастному Ковалеву понюшку табаку, тот возмущается: «Я не понимаю, как вы находите место шуткам, /…/ разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать?»[12] А когда полицейский чиновник находит нос, он (т. е. квартальный надзиратель) описывается в нарочито анонимном духе («красивой наружности, с бакенбардами не слишком светлыми и не темными, с довольно полными щеками»). На вопрос о том, как он нашел нос, квартальный ответил: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастию, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос»[13].

Описывая видимости и то, что лежит под ними, Герман Мелвилл говорит в своем романе «Пьер, или Двусмысленности»:

> «Десять миллионов вещей до сих пор представлялись Пьеру открытыми. Древняя мумия лежит закутанной в ткани; нужно время, чтобы разоблачить этого египетского короля. Сейчас же, без сомнения, поскольку Пьер начал прозревать сквозь внешнюю наружность мира, он доверчиво полагал, что добрался до цельной сущности. Но сколь бы глубоко некий геолог не погружался в глубины нашего мира, мир этот оказывается состоящим лишь из поверхностей, наслоенных на другие поверхности, и он есть не большее, чем наложенные друг на друга наружности. С великими усилиями мы проникаем в пирамиду; с великим трудом, на ощупь, пробираемся в центральный зал: с радостью обнаруживаем саркофаг; но вот мы поднимаем крышку — а там ничего! — ужасающе не заполнена и обширна душа человека!»[14]

---

12 Ibid., p. 314.
13 Ibid., p. 317.
14 Цит. по: Adamson (1997, p. 15).

ГЛАВА 7

Сатана, стыд и хрупкость самости

Худшая из опасностей — потеря своего Я — может пройти у нас совершенно незамеченной, как если бы ничего не случилось. Ничто не вызывает меньше шума, никакая другая потеря — ноги, состояния, женщины и тому подобное — не замечается столь мало.

Сёрен Кьеркегор.
«Болезнь к смерти»

В этой главе мы сосредоточимся на стыде из-за исключенности (нахождения вовне), который начинается от Адама и Евы; и соотнесем невыносимый стыд изоляции с данным Аристотелем определением человека как общественного животного, с христианской традицией и с «болезнью к смерти», о которой говорит Кьеркегор, датский философ первой половины девятнадцатого века (умер в 1855 г.). «Профанное» буквально означает «находящееся вне храма» (среднеангл. *fane* — священное место)*. А прилагательное «святой» (*holy*) происходит от слов, означающих целостность, благополучие и завершенность. «Нечестивое» (*unholy*) — это, соответственно, раздробленное, незавершенное и ущербное.

---

* Fanum (лат.) — храм, святилище.

Считается, что наше слово «религия» восходит к латинскому *religio*, означающему «то, что связывает». Слова «лигатура», «лига» и «легато», итальянский термин, который используют в нотной записи для указания на связь звуков, происходят от того же латинского корня, *ligare*, со значением «связывать вместе». Согласно Аристотелю и древним грекам, αναγνωρισις, «движение от невежества к признанию другими»[1], охватывает понятия трагедии. В христианской традиции большинство авторов предполагали, что этот термин означает связь человека с Богом. Для Сен-Симона, Огюста Конта, Эмиля Дюркгейма, Робертсона-Смита и других религия определяется не доктриной, но своим связующим действием; это общественная сила, сводящая людей вместе, понятие, служащее краеугольным камнем монументального труда Дюркгейма «Элементарные формы религиозной жизни» (*Les Formes eleméntaires de la vie religiuese*, 1912), в котором он вводит различие между сферами сакрального (религиозного и общественного) и профанного (не религиозного). В этой книге общество есть Бог, а Бог считается социальной сущностью. Дюркгейм высказывается в пользу религиозной социологии, сосредоточивая внимание на том, что связывает (*la solidarité sociale*)[2], и этот акцент переняли такие современные социологи, как Томас Шефф и Рене Жирар, которые рассматривают понятия социальной связи через призму страха остракизма и тревоги перед исключением.

История Адама и Евы в «Книге Бытия»[3] основывается на страхе изгнания, страхе оказаться «вне храма». Ее толкование, данное Джоном Мильтоном в «Потерянном рае», связывает

---

1 Simon (1988, p. 1).

2 О роли веры в общественных науках см. Kilborne (1992b); там дается анализ того, как внимание Дюркгейма к общественной сплоченности и коллективному представительству уходит своими корнями во Французскую революцию и позитивизм Конта. Религиозная социология, которую имеет в виду Дюркгейм, способна противостоять «аномии», и тем самым оказывается социальным противоядием тоски и бездеятельности.

3 Последние пару десятилетий ощущается некоторый интерес к Адаму и Еве. Наиболее заметная книга на эту тему — «Адам, Ева и Змей» (Pagels, 1988). Но немалый вклад сделан и другими авторами, особенно специалистами по семнадцатому веку (напр., Popkin, Katz, Mandlebaum).

смотрение, тревогу оставленности, стыд, внутреннее и внешнее[4]. В начале истории Сатана, низвергнутый с Небес, завистливо пресмыкается под стенами Райского сада; в конце ее Бог выводит Адама и Еву из Эдема. Это повествование проясняет одно важное различие между Богом и человечеством. Богу незачем беспокоиться о пределах внутреннего/внешнего, поскольку Он пребывает повсюду в одно и то же время. И наоборот, Сатана и смертные ограничены; если они внутри, то не снаружи, а если снаружи, то не внутри. В этом семя сепарационной тревоги и страха оставленности.

Грех снаружи и снаружи — грех

Художник эпохи возрождения Массачио изобразил Адама и Еву прикрывающими глаза в тот момент, когда ангел с позором выводит их из Эдема[5]. Возможно, Адам и Ева опустили глаза, чтобы не видеть, как Бог осуждающе на них смотрит,— подобно лилипутам, которые не могли выдержать взгляда Гулливера. Не глядя, Адам и Ева отрицают свою утрату: утрату социальной связи, обособленность и/или оставленность Богом. Поль Рикер[6] полагает, что грех — это «утрата связи, корня, онтологической почвы». Подобно Эдипу, который во младенчестве был брошен и оставлен умирать, брошены Адам и Ева, покинуты беззащитными под стенами в типично асоциальном, постыдном и профанном состоянии, «предельно и абсолютно вовне, отверженные, изгнанные, отстраненные, в окончательном и невыразимом небреже-

---

4 См. например, статью «Грех», написанную Ле Коком в «Энциклопедии религии» (Encyclopedia of Religion, 1987).

5 Броучек начинает свою книгу с краткого обсуждения мифа Книги Бытия, отмечая, что мир, каким мы его знаем, начинается со стыда. Говоря о том, что миф этот весьма значим, поскольку представляет нам различия между внутренним и внешним, он ограничивает свое обсуждение регистром овладения и не касается унижения. «Поскольку теперь мир — нечто внешнее, непроницаемое и тяжкое, его необходимо исследовать, пронзить взглядом и взвесить; поскольку он враждебен, его необходимо подчинить и контролировать — или же уничтожить» (Broucek, 1991, p. 4).

6 Ricoeur (1967, p. 70ff).

нии»[7]. Они пропали в своем противостоянии Богу (эдипальное поражение).

В этой истории можно увидеть детскую потребность в идеализированном совершенстве. Сталкиваясь с Эдиповыми конфликтами и потребностью стать независимыми и взбунтоваться, дети колеблются между стыдом за свою беспомощность — неспособность сделать мир таким, каким он им нужен, — и стыдом за своих родителей. Вооруженные фантазиями совершенства, выкованными частично их родителями, дети неизбежно обращают эти фантазии вспять на родителей — и те не оправдывают ожиданий.

Стыд и грех: райский сад

Рисуя историю Адама и Евы, Мильтон сосредоточивается на зависти, гневе и разрушительной силе Сатаны, чья непокорность позволяет ему занять высшее место в профанном и чье сознание своего стыда и поражения является составной частью его бесконечной муки. Сам Сатана ненавидит солнце (отсылка к источнику света, который делает видение возможным), поясняя, что не может избежать себя, поскольку он и есть ад. («Куда, несчастный, скроюсь я, бежав / От ярости безмерной и от мук / Безмерного отчаянья? Везде / В Аду я буду. Ад — я сам».)[8] Профанный и антисоциальный, Сатана не имеет связи с Богом; он волен делать то, что заблагорассудится, и творить зло. У Мильтона Сатана незамеченным проскальзывает границы Эдема, преодолевает чащу, отделяющую Райский сад от остальной вселенной, взбирается высоко на Древо жизни и оттуда, из ветвей, пытается разглядеть все, что можно. «Теперь на Древо жизни, что росло / Посередине Рая, выше всех / Деревьев, он взлетел и принял вид / Морского ворона...»[9]

Когда попытки Сатаны шпионить с высоты Древа жизни провалились, он спускается на землю и принимает форму различных животных, чтобы получше разглядеть Адама и Еву.

---

7 Lewis, цит. по: Adamson (1997).

8 Milton, Paradise Lost (1640–1665, iv: 73–75). 9. Ibid., iv: 193–195.

9 Ibid., iv: 193–195.

«... он, затем,
Слетел с макушки Древа, с вышины
Воздушной и, к резвящимся стадам
Четвероногих тварей подступив,
Поочередно облики зверей
Стал принимать различные, стремясь
Неузнанным пробраться и вблизи
Поживу разглядеть»[10].

Ключевое слово здесь — «неузнанный». Когда Сатана видит, насколько счастливы Адам и Ева, его охватывает яростная зависть.

«Мучительный и ненавистный вид!
В объятьях друг у друга, эти двое
Пьют райское блаженство, обретя
Все радости Эдема. Почему
Им — счастья полнота, мне — вечный Ад»[11].

Смирившись со своим положением падшего ангела, бесповоротно лишенный Бога и надежды обрести былое счастье в Небесах, Сатана бесстыдно преследует свои цели.

«У Евиного уха прикорнул
Он в жабьем виде, дьявольски стремясь
К сокрытому проникнуть средоточью
Воображенья Евы, чтоб мечты
Обманные предательски разжечь,
Соблазны лживых снов и льстивых грез,
И вдунутой отравой загрязнить
Флюиды жизненные, что восходят
От крови чистой, как восходит пар
Легчайший от дыхания ручья
Прозрачного, и растравить в душе
Праматери броженье смутных дум,

10 Ibid., iv: 396–399.
11 Ibid., iv: 505–508.

Досаду, недовольство, непокой —
Источник целей тщетных и надежд,—
И страсти необузданные — плод
Надменных помыслов, что порождают
Безумье гордости»[12].

Сатана знает, как поставить под угрозу связь Адама и Евы с Богом, растравливая в них «надменные помыслы», «броженье смутных дум», «досаду, недовольство, непокой — источник целей тщетных и надежд,— и страсти необузданные». Парадоксальным образом Сатана черпает свою силу в ярости, вызванной собственным поражением; Бог низверг его из блага. Бог победил, Сатана проиграл.

Стыд и невинность

Было сочтено, что вся эта история повествует об «отпадении» от невинности. Однако внешне она мало касается невинности. Скорее она об изгнании из идиллического места осуждающим Богом, которому не по душе вызов и который побеждает непокорных, это история об эдипальном поражении и стыде. В истории о Райском саде непослушание и вызов власти Бога наказываются, и власть Бога-отца остается верховной. И, наоборот, в греческом мифе о Зевсе непослушный сын ухитряется вспороть живот своему отцу Кроносу и завладеть царством богов.

Мильтон иначе относится к отпадению от невинности.

«Они не прикрывали тайных мест
Своих; бесстыжий стыд, греховный срам,
Чернящая дела Природы честь
Бесчестная,— их не было еще,
Детей порока, людям столько бед
Принесших лицемерной суетой
Под видом непорочности и нас

12 Ibid., iv: 801ff.

Лишивших величайших в мире благ —
Невинности и чистой простоты.
Чета ходила наго, не таясь
Творца и Ангелов, не мысля в том
Дурного»[13].

Утратив невинность (что бы под этим ни подразумевалось), Адам и Ева поняли, как притворяться и лгать. Теперь человечеству сулит беды не реальность, но «лицемерная суета под видом непорочности». *Настоящей* непорочности более нет. И все это из-за «бесстыжего стыда, греховного срама». Согласно Мильтону, утрата невинности приводит к стыду за наружность, «видимость», «лицемерие». Несмотря на то, что здесь фигурируют змей и яблоко, история эта не о сексе, а об утрате приличного вида.

Кьеркегор, ужас и самость, которую так легко утратить

Еще один подход к истории Адама и Евы предлагает Кьеркегор, сосредоточиваясь на природе Я и индивида, а также на стыде (или «грехе», по Кьеркегору), что определяет человеческое состояние[14]. Кьеркегор осознает концептуальные затруднения, вызываемые предположением, что невинность — это неведение сексуальности. Согласно его взглядам, «Настоящее неведение относительно [сексуального], хотя оно и может реально наличествовать, свойственно только животному, которое поэтому выступает рабом слепого инстинкта и действует в этой слепоте. /.../ Невинность — это знание, обозначающее неведение»[15]. Иными словами, человеческая невинность — не то, чем она кажется; по своему обманчивому характеру она присуща одному лишь человечеству. Животное не может быть

13 Ibid., iv: 312–320.

14 Предыдущие варианты фрагментов двух следующих разделов выходили под названием «Отсутствующая самость, что остается незамеченной» в: Adamson and Clark, Scenes of Shame: Psychoanalysis, Shame, and Writing (1999).

15 Kierkegaard (1855, p. 61).

невинным[16]. По Кьеркегору, человеческая сексуальность предполагает сознание, и это означает, что в терминах Дюркгейма она всегда включает в себя страх исключенности (эдипальные тревоги и стыд).

Любопытно, что Кьеркегор написал «Понятие страха» вместе с легкомысленным «Предисловием» под псевдонимом Вигилий Хауфниенсий, или Копенгагенский сторож. Таким образом, подразумевается, что дозор и смотрение как-то связаны с понятием страха, а понятие страха некоторым образом связано со стыдом и утратой Я[17], ужасной кьеркегоровской «болезнью к смерти»[18]. Кьеркегор подчеркивает проблематичность понятия невинности, страх исключения и значимость социальных связей.

Сосредоточиваясь на Я, Кьеркегор опирается на «Феноменологию духа» Гегеля (1807), в которой тот описывает самосознание как процесс понимания человеком того, как мыслящее Я становится сознательным. Согласно Гегелю, мы «понимаем» посредством незавершенности, посредством всегда недостаточных попыток ухватить

---

16 «В своей невинности человек не просто животное, поскольку, будь он хоть одно мгновение своей жизни только животным, он вообще не стал бы никогда человеком. Стало быть, дух присутствует в настоящем, но как нечто непосредственное, как нечто грезящее» (p. 39).

17 При жизни Кьеркегора его идея «индивида» привлекла больше всего внимания («дурную славу»). Она послужила Ибсену моделью самоуверенного морализатора доктора Стокмана во «Враге народа». Кьеркегоровский акцент на индивиде опирается на традицию Августина и Лютера. Кьеркегор принимает томистическое представление о том, что человек — это конечный комплекс душа–тело, но пересматривает данное определение так, чтобы человек оказывался созданием, подвластным страстям. Для Кьеркегора главной естественной страстью является воля. Представление Кьеркегора об отношении индивида к Богу, его диалектика «Ты и Я» позднее была подхвачена Бубером, Бердяевым и другими персоналистами, а в недавнее время — интерперсоналистами. Трактуя другого как «ты», человек откликается ему или ей со всем самым своим сокровенным и личностным (Collins, 1983, p. 199), и это положение соответствует представлению о переносе, особенно в свете кьеркегоровского акцента на человеке как страстном создании.

18 Здесь я расхожусь в объекте интереса с большинством комментаторов Кьеркегора, которые склонны подчеркивать вину и пренебрегать стыдом.

(и опровергнуть) то, что мы есть[19]. Критикуя Гегеля[20], Кьеркегор указывает на социальный контекст сознания и моральный контекст истории[21], утверждая, что смысл истории никак не может содержаться в какой бы то ни было философской науке[22], что существование никак не может описываться идеалистической диалектикой[23] и что этическая ответственность (т. е. изменение) никак не может объясняться в гегелевской (или любой логической) системе[24].

---

19 Как указывал Вермсер (Wurmser, 1981), стыд напрямую соотносится с диалектическим процессом. Гегель пишет: «Это-то движение и называется опытом — движение, в котором непосредственное, не прошедшее через опыт /.../ отчуждает себя, а затем из этого отчуждения возвращается в себя...» (1807, p. 21).

20 Стоит на секунду приостановиться, чтобы получше рассмотреть кьеркегоровскую критику Гегеля. Кьеркегор полагает, что гегельянцы, фактически, пытаются занять по отношению к истории человечества роль, принадлежащую одному лишь Богу (Collins, 1983, p. 135–136).

Кьеркегор критикует философию Гегеля в том, как она трактует личностную связь индивида с Богом. Она «страдает от зрительной иллюзии, вызванной взглядом на историю как на свободу необходимости», лишь потому, что она уже состоялась и изменению не подлежит (p. 136). С точки зрения Кьеркегора Гегель ошибается, когда, отвечая Канту, по сути, приравнивает мышление и бытие (p. 124). Характеризуя кьеркегоровскую критику Гегеля, Коллинз отмечает, что: (а) Гегель не понимает, что существование «невозможно включить в систему конечного мышления, сколь бы широкими и всеохватными ни были его принципы и метод»; (б) метафизический подход Гегеля к основным понятиям бытия и становления несостоятелен вследствие «его неспособности различать логический статус этих понятий и их качество отображений объектов, что сами по себе внепонятийны»; и (в) гегелевская теория мировой истории «враждебна этической жизни человека как ответственного индивида» (p. 119–120).

21 Согласно Кьеркегору, Я это «отношение, относящее себя к себе самому /.../ Я — это не отношение, но возвращение отношения к себе самому» (1849, p. 43).

22 «Логическая система возможна; система существования невозможна» (1855, p. 121).

23 Collins (1983, p. 174).

24 Согласно Кьеркегору, Гегель, несмотря на свои понятия снятия и диалектики, не может объяснить изменение, поскольку он считает негативное злом. Эта критика опирается на теологическую подготовку Кьеркегора, в рамках которой зло — это более чем снятие и нечто иное, чем снятие. См. также Ricoeur (1967).

Стыд, обман и отчаяние

«Болезнь к смерти» стремится описать отчаяние, ужасную тревогу, болезнь духа, «расстройство самости»[25]. Эта работа была опубликована на шесть лет раньше, чем «Понятие страха». Для наших целей эти книги особенно важны потому, что в них Кьеркегор решает описать отчаяние и его отношение к стыду, обману и целостности Я. Он различает три вида отчаяния. Первый — это бессознательное отчаяние, когда человек не осознает, что его Я в отчаянии; это недуг, который себя еще не проявил, подобно покраснению участка кожи до образования нарыва. Второй вид — это «отчаянное нежелание быть собой». Когда молодая девушка отчаивается, потеряв возлюбленного из-за его смерти, своего невезения или успеха соперницы, на самом деле она страдает от неспособности утратить себя в нем[26]. Третий вид — это «отчаянное стремление быть самим собой»[27] — и неспособность этого достичь.

Кьеркегор говорит, что «ужасным знаком этого недомогания, худшим из всех, для меня является скрытность». И продолжает в отношении того разорения и разрухи, что несет «скрытность»: «Не только желание и успешные усилия, чтобы скрыть эту болезнь от того, кто ею страдает, не только то, что эта болезнь может гнездиться в человеке и никто, ровным счетом никто этого не заметит — нет! Прежде всего, как раз то, что она может так прятаться в человеке, что он и сам об этом не подозревает!»[28] Подобно Рене Декарту и Гегелю, Кьеркегор основывается на той максиме Сократа, что жизнь без ее осознания не достойна жизни. «Но растрачивает себя понапрасну только сознание, которое столь обольщено радостями и печалями жизни, что никогда не приходит как

---

[25] Начиная с Когута и последователей психологии самости, понятие расстройств самости вошло в психоаналитический словарь. Но, насколько я знаю, ни Когут, ни последователи психологии самости не упоминают Кьеркегора в своих работах.

[26] «Это Я — хотя в ином смысле оно уже было столь же отчаявшимся — некогда составляло все ее сокровище, а теперь оно представляет собой ужасную пустоту, когда «другой» мертв. /…/ Отчаяться в себе, отчаявшись в желании избавиться от себя,— такова формула всякого отчаяния» (Kierkegaard, 1849, p. 50).

[27] Ibid., p. 43.

[28] Ibid., p. 57.

к решающему приобретению вечности к осознанию того, что оно есть дух, Я[29]. Скрывать от себя свое отчаяние — значит тратить свою жизнь понапрасну.

Введение самообмана в кьеркегоровские описания полного уничтожения (т. е. исчезновения) Я придает им остроты, а гегелевскому понятию снятия — новый поворот[30]. Когда появляются ужас и стыд за неустойчивость мира видимостей, Я должно держать курс между воображением себя и признанием необходимости и ограничений (т. е. потребности в связях с другими людьми). Но Я может сбиться с курса, если ему недостает «силы повиноваться, подчиняться необходимости, заключенной в нашем Я, тому, что можно назвать нашими внутренними границами»[31], или оно уступает «воображаемым отражениям [себя] в возможном»[32]. Оно должно маневрировать между нарциссическими фантазиями и смертельной зависимостью от других. «По случайной прихоти оно может растворить все в ничто»[33] из-за того, «что христиане назвали бы крестом, т. е. некоего фундаментального зла, каким бы оно ни было»[34]. Это ощущение того, что ты, как Золушкина карета, можешь пре-

---

29 Ibid.

30 Греки, замечает Гегель, мыслили пустоту как принцип движения, хотя они не зашли настолько далеко, чтобы отождествлять негативное с Я. Гегель пишет:

«Существующее в сознании неравенство между Я и субстанцией, которая есть его предмет, составляет их различие, негативное вообще. Его можно считать недостатком (fault) и того и другого, но оно есть их душа, т. е. то, что приводит их в движение; поэтому некоторые древние считали пустоту движущим [началом], понимая, правда, движущее как негативное, но это последнее не понимали еще как самость. — Если, далее, это негативное кажется, прежде всего, неравенством Я и предмета, то в такой же мере оно есть неравенство субстанции с самой собой. То, что кажется совершающимся вне ее, деятельностью, направленной против нее, есть ее собственное действование, и она по существу оказывается субъектом» (1807, p. 21).

31 Kierkegaard (1849, p. 50).

32 Ibid., p. 67.

33 Как отмечает Кьеркегор в «Понятии страха» (1855, p. 46), «То, как Я понимает себя, оказывается в конечном счете загадкой; как только кажется, что оно уже выстроило все здание, по случайной прихоти оно может растворить все в ничто».

34 Kierkegaard (1849, p. 101).

вратиться в тыкву, раствориться в ничто, в комическом свете выставляет тщеславие и честолюбие, что так хорошо описывает Пиранделло. Соотносимое с понятием Михаэля Балинта о базисном дефекте, это чувство направляет желание исчезнуть или выдумать себя заново так, чтобы не казаться ущербным.

Кто теряет стыд, теряет себя

Припомните ключевую метафору данной главы, взятую с картины Массачио — Адама и Еву, прикрывших глаза, выводит из Райского сада карающий ангел. Как показывает история Адама и Евы, чувство стыда, обманутости, совладание с покинутостью — фундаментальные переживания человека. Невозможно избежать стыда, а если его избежать, следствием станет неподлинность — «все лишь прах». Иными словами, человеку присуще чувство стыда (например, из-за базисного дефекта) и потребность сообщить о нем — для сохранения чувства подлинности.

Чтобы изучить эту динамику обмана, стыда и утраты самости, обратимся к роману Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль», в котором отвращение к себе влечет обман, а обман — остающуюся незамеченной утрату самости. Главный герой, Маттиа Паскаль, всегда презирал себя, свою внешность и свою жизнь, до такой степени, что решил, бросив скромную работу библиотекаря в маленьком итальянском городе, отправиться на поиски приключений в Большой Мир. Он хочет уехать в Америку, но добирается только до Монте-Карло, где выигрывает в казино большую сумму денег. Затем, чувствуя себя виноватым перед женой и тещей, направляется домой. Подъезжая к своему городку, он читает в местной газете, что возле его дома в реке обнаружен труп. Жена опознала тело.

Поскольку в глазах жены и всей семьи он мертв, Маттиа получает полную свободу искоренить «всякий след» себя, как внешне, так и внутренне, и начать себя сначала[35]. Первое, что он делает — изменяет свою внешность, а именно сбривает бороду и усы. Однако когда в конце этой процедуры парикмахер подносит ему зеркало,

---

35 Pirandello (1964, p. 83).

готовясь выслушать одобрение в адрес своей работы, Маттиа переполняет ужас:

> «В этом первом опустошении я углядел чудовище, которое несколько позже возникнет из неизбежного и радикального изменения черт Маттиа Паскаля! Еще одна причина его ненавидеть! Крошечный подбородок, заостренный и срезанный, который он годами скрывал под окладистой бородой, выглядел практически образцом предательства. Теперь мне придется выставить его на всеобщее обозрение, эту смехотворную загогулинку! А что за нос он мне оставил! А что за глаз!»[36]

В ужасе он приходит к выводу, что бритый подбородок придает ему вид немецкого философа. Некоторое время спустя, подслушав ученую беседу двух специалистов в области христианской иконографии, обсуждающих бороду Адриана, он решает позаимствовать себе новую фамилию у одного из собеседников — «Мейс», и предпослать ей имя «Адриано», звучащее вполне по-итальянски. Еще ему следует приобрести темные очки и широкополую шляпу. Оформив личину, которую он решил принять, Адриано приступил к изобретению новой жизни.

Однако через некоторое время он понимает, что сам по себе не может обрести ни удовлетворения, ни счастья. Ему становится ясно, что он придумал Адриано Мейса не для себя, а для других, и что он не поверит в это переделанное Я, пока в него не поверят другие. Его терзают сомнения относительно этой веры в него других, поскольку он знает, что в его истории зияют пробелы. Помимо прочего, «этому Адриано Мейсу не хватает смелости лгать, погрузиться в гущу жизни». Если Адриано должен жить, для кого и для чего ему быть живым? Предположим, говорит он, что у нас есть музыкант и пианино. Теперь представим, что пианино расстроено, что струны его полопались, так что играть на нем невозможно и пианист ни разу к нему не прикоснулся. Если пианино молчит, разве не прекратил свое существование музыкант?[37]

---

[36] Ibid., p. 85.
[37] Ibid., p. 121.

Маттиа начинает понимать, что, избавившись от своего имени и своей истории, он не стал более свободным — но оказался еще более привязанным к тому, как другие его воспринимают и представляют. При всех целях и стремлениях, если он не может быть собой — он *на самом деле* мертв. Обдумывая эту мысль, Маттиа, будучи Адриано Мейсом, влюбляется в молодую женщину (Адриану), которую сумел поцеловать и которая его полюбила. Но он не может изображать, что любит ее. Он не может выразить ей свою любовь, поскольку его нет как личности. Он понимает, что его свобода и новая идентичность, ограниченные вначале лишь нехваткой денег, приговорили его к жестокому и дьявольскому наказанию: полному одиночеству. «Я подошел к жизни так близко, что ухитрился сорвать поцелуй с любимых губ, а теперь должен отступить в ужасе, словно бы поцеловал Адриану губами мертвеца»[38]. Мейс — марионетка с «соломой в голове, сердцем из папье-маше и резиновыми венами, в которых вместо крови струится слегка подкрашенная водица»[39]. Итак, Адриано Мейса необходимо убить, сорвать как шляпу, в которую было вложено имя «Адриано Мейс», и бросить в реку. Маттиа возвращается в свой город самим собой.

Цена, которую Маттиа платит за то, что уничтожил связи со всеми, кто его знал,— неподлинность: он становится собственной игрушкой, марионеткой, разыгрывает клоунаду и не может принимать всерьез то, что делает. Он становится жертвой кьеркегоровского ужаса. Как говорит у Шекспира Макбет, убив короля:

...ибо для меня теперь
Все стало прахом в этом бренном мире,
Где больше нет ни щедрости, ни славы.
Вино существования иссякло,
И может лишь подонками похвастать
Наш погреб сводчатый» (III.3).

Эти строчки напоминают нам тот фрагмент «Потерянного рая» Мильтона, где видимость связывается с утратой невинности. Чувство, что больше нет ничего подлинного, «все стало прахом»,

38 Ibid., p. 189.
39 Ibid., p. 221.

по-видимому, сопровождает настолько отвратительное деяние, что самость становится невыносимой. Если воспользоваться выражением Шандора Ференци, это деяние лишает ее формы или узнаваемости. Поскольку он убил короля, символ порядка, Макбет не может смотреть на себя, а поскольку он не может смотреть на себя, он пропал.

Согласно Кьеркегору, «Я содержит в себе собственную меру»[40]. Убивая короля, Макбет утрачивает свою меру, и тем самым утрачивает главную связь с собой и другими. Однако утрата самости, отмечает Кьеркегор, может проходить незамеченной — часто так и бывает: «Я, разумеется, не из тех вещей, которым мир придает большое значение, относительно него бывает меньше всего любопытства; рискованно как раз показать, что оно у тебя есть»[41]. Идеальное Я, по Кьеркегору, в отличие от Макбета, это Я, обязательно узнаваемое другими, и, я бы добавил, Я, несущее с собой стыд человеческих связей, способное выдерживать тревогу утраты и потому обладающее свободой вступать во взаимоотношения.

Как нам напоминает «Покойный Маттиа Паскаль», человек не может слишком уж стыдиться собственного Я, не рискуя при этом всерьез его утратить. Столь же важно, что способность выдерживать на себе взгляд других и узнавание другими — необходимое условие обладания Я, за которое можно держаться. Чрезмерный невыносимый стыд приводит к утрате самости, а утрата самости порождает еще больший стыд. А бессознательный стыд приводит к большей зависимости и от того, какими нас видят другие, и от нашего представления о том, что они видят.

---

40 Kierkegaard (1849, p. 147).

41 Ibid., p. 62.

ГЛАВА 8

Нарцисс и леди Годива

Смертоносные взгляды и эдипальный стыд

Под моим взглядом он побледнел, его формы стали расплывчатыми, а глаза бледно голубыми, /…/ и наконец он совсем растворился.

Зигмунд Фрейд.
«Толкование сновидений»

Хотя миф о Нарциссе и кажется очевидным, все же в нем имеется обширный подтекст, который делает его особенно актуальным в наше время и сближает с историей Эдипа и Леди Годивы. Многое из того, что обычно называют «нарциссическая рана», как мне кажется, основано на стыде и имеет отношение к конфликту Эдипа. Однако те люди, что писали о нарциссизме, как правило, принижали значение эдипальных конфликтов.

Одна из причин, по которой нарциссизм может быть таким болезненным, относится к неспособности Эго-идеала[1] (идеала

---

[1] Психоаналитическая литература о Супер-Эго и Эго-идеале обширна и замечательна. Эти понятия развивал Фрейд (например, Freud, 1914a, 1915a, 1917, 1920, 1921, 1923, 1926), итог чему подвел Раппапорт (Rappaport, 1957). В последнее время их подхватили и разрабатывали в связи с темой стыда, например, Вермсер (Wurmser, 1981, 1987, 1997), Лански и Моррисон (Lansky and Morrison, 1997) и Моррисон (Morrison,

самости) допускать сравнение и позволять себе жить в этом мире. Нарциссизм напоминает террариум, и это можно сравнить с тем, как ребенок сам укачивает себя перед сном, когда в комнате больше никого нет. Одним из способов защитить себя от страха и переживания одиночества является создание своего собственного мира. Именно это и делает Нарцисс, также как и Эдип. Но в то же самое время подобная защита непременно дает ребенку осознание того, насколько он неспособен жить в этом мире, заниматься его исследованием и ощущать свои собственные возможности. Можно сказать, что Нарцисс создал идеал себя, а затем, будучи неспособным выйти в мир (поскольку мир этот был ограничен им самим), сделал свой идеал и себя самого единым целым, растворившись в своем собственном образе.

В древнегреческой мифологии Нарцисс был сыном речного бога Кефиса и нимфы Лириопы. По одной из версий мифа прорицатель Тиресий рассказывает Лириопе, что Нарцисс проживет долго, если никогда не увидит своего лица. Следует заметить, что сам Тиресий был слеп, поскольку много раз видел то, чего не должен был лицезреть (например, он видел, как спаривались змеи, а также видел обнаженной богиню Афину). И именно Тиресий видел (а также предвидел) судьбу как Эдипа, так и Пентея, который погиб из-за того, что наблюдал священный обряд Диониса.

Существует множество вариантов истории Нарцисса, в которых есть такой персонаж, как Эхо, которая, по мнению многих авторов, является более поздним дополнением. Эхо была нимфой, наказанной богами за то, что занималась сплетнями. После этого она больше не могла говорить от своего лица. Когда Нарцисс был подростком, Эхо влюбилась в него. Он же ее отверг, разгневав тем самым богов, и был ими наказан тем, что влюбился в собственное отражение, увидев его в водах ручья. Нарцисс утонул, то ли по случайности, то ли совершив самоубийство. Данный миф связывает между собой коммуникацию и способность видеть. Эхо не может ничего говорить от себя, а Нарцисс не может видеть ничего, кроме себя. Согласно Павсанию, Нарцисс хотел облегчить свои страдания, связанные

1989, 1996). Другие (например, Blos, 1974; Chasseguet-Smirgel, 1974, 1976, 1985) писали об этом, не выделяя специально концепцию стыда. Я надеюсь, представляется очевидным, что данная книга в описании динамики стыда существенно зависит от понятий Супер-Эго и Эго-идеала.

со смертью сестры-близнеца, которая в точности походила на него, поэтому он сидел у ручья, глядя в воду, чтобы вспомнить ее по собственным чертам. Нарцисс также был последним цветком, который сорвала Персефона перед тем, как Аид унес ее в Подземное Царство, что обращает внимание на нарциссическую морбидность. Нарцисса изображают цветущим юнцом — «восхитительное зрелище», например на картине Караваджо. Если бы Нарцисс был уродлив, то было бы более очевидно, что внешний вид может убить. Более того, Нарцисс представляется как некто, на кого хочется смотреть, кто не может или не хочет оглядываться назад. Поэтому мы, как зрители, можем свободно смотреть на него.

В рассказе о Леди Годиве (на него также ссылается Фрейд) она описана прекрасной женщиной, которую не видел ни один горожанин, несмотря на ее привычку ездить верхом обнаженной по улицам города среди бела дня. Для того чтобы не затронуть ее скромности, горожане прячут взгляды и закрывают ставни на окнах. Однако как-то раз одинокий человек по имени Том, невзирая на запрет[2], подглядывает через прикрытые ставни. Этот первый любитель подглядывать был наказан тем, что ослеп. В обеих историях взгляд влечет за собой вред[3].

Взгляд, Нарцисс и нарциссизм

Нарцисс погибает во всех версиях мифа. Тем не менее, поскольку влюбленность в свое собственное отражение не выглядит убедительной причиной смерти, остается загадкой, от чего же всетаки умер Нарцисс. Наказали ли его боги тем, что он влюбился

---

[2] Существует ряд легенд и сказаний, в которых также содержится запрет на смотрение, например, сказание о Мелюзине, согласно которому Мелюзина, дочь феи, выходит замуж за Раймондина с тем условием, что он никогда не будет видеться с ней по субботам. В конечном итоге Раймондин не выдерживает и нарушает запрет. Мелюзина превращается в змею и исчезает навсегда.

[3] Что делает взгляд смертельным? Как взгляды могут калечить? Бонне полагает, что эксгибиционист пытается увидеть свои гениталии, глядя на свой образ во взгляде другого. Соответственно, если его попытки «открыть себя» во взглядах других провалятся, он будет ощущать все более сильный стыд, ненависть, и особенно — гнев (Bonnet, 1996, p. 13).

в собственное отражение, или причиной было нарушение священного запрета не смотреть на самого себя, результат один и тот же — он умирает от того, что смотрит. Поскольку Эдип в конце пьесы выкалывает себе глаза, тема взгляда (и неспособности вынести увиденное) выходит на первый план в обеих историях.

Но что же опасного во взгляде?[4] До сих пор в предыдущих главах мы рассматривали взгляд других людей, как реальный, так и воображаемый, зависимость от «внешнего вида» для ощущения ориентации (как у Пиранделло), а также важность эдипального стыда для формирования идентичности. Нарцисс представляется нам человеком, который заперт в том, что кажется и невидимым, и смертельным конфликтом. Можем ли мы сделать вывод, вместе с Кьеркегором, что ненависть к самому себе приводит к потере себя? Некоторые авторы предполагают, что Нарцисс погибает, увидев свой собственный отраженный ядовитый взгляд. Жерар Боне считает, что взгляд делается смертельно опасным, когда к тому, что было вымышлено, добавляется элемент реальности, что воображение Нарцисса, даже будучи ограниченным и вызывающим страхи, все же менее опасно, чем реальность[5]. Тем не менее, кажется, что сказанное не отдает должного фантазии[6].

В свете основных идей данной книги я могу предложить иную интерпретацию. Поскольку границы между ним самим и миром у Нарцисса очень неустойчивые, он не может, заглянув кому-либо в глаза, увидеть себя, чтобы быть не таким, какой есть. Потеряв всякое смущение, будучи полностью поглощенным и восхищенным своим взглядом, он падает в ручей и тонет. Нарцисс не в состоянии увидеть разницу между своим образом и самим собой. У него нет волнения из-за стыда, которое позволило бы ему сделать это,

---

4 Бонне пишет: «C'est le regard que lui renvoie le reflet qu'il a en face de lui» (p. 19). «Ce qui tue Narcisse, c'est d'avoir regardé le soleil en face, d'avoir voulu regarder le regard» (p. 20). «Он сталкивается со взглядом, отраженным обратно на него. Нарцисса убивает взгляд, направленный прямо на солнце, желание увидеть взгляд».

5 Ibid., p. 55. Чтобы увидеть, что ты раскрываешь в себе, ты должен в фантазии присвоить глаз другого, мифический глаз (p. 145), «глаз для глаза».

6 Нельзя недооценивать роль фантазии в динамике стыда. См., например, Rizzuto (1991) и Kilborne (1999b), а о психической реальности и бессознательном веровании, например, Britton (1995).

нет связанного со стыдом дискомфорта, который позволил бы ему понять границы своего собственного сознания. Нарцисс потерян, так как нет никого, в чьих глазах он мог бы увидеть свой образ. Поэтому он исчезает[7]. В визуальных образах Нарцисса (например, Караваджо) нас заставляют представить то, что он видит, а мы не можем. Не обращая на нас внимания, он гибнет. Как замечает Жан-Поль Сартр, именно стыд сдерживает нас, людей, навязывая нам зависимость от других; если бы не стыд, то мы бы исчезли в самих себе.

Есть еще одна интерпретация истории о Нарциссе: Нарцисс умирает от презрения к самому себе и убийственной, нарциссической ярости. Как Сатана Мильтона, Нарцисс не способен представить, как он может спасти себя.

Когда окружающие не могут дать человеку с нарциссическими проблемами того, что ему необходимо, он, отвергая их, отрезает себя от социального мира, и тем самым отдает себя себе на милость.

В Нарциссе можно видеть сочетание ярости, страха исчезновения и эдипального стыда (от чего он пытается убежать, отрицая не только триадные, но и диадные отношения).

Фрейд, взгляд и психоаналитические теории нарциссизма

Поскольку тема взгляда так значима в мифе о Нарциссе, и поскольку ясно, что во взгляде есть нечто смертоносное, кажется удивительным, что в своем обсуждении проблемы нарциссизма Фрейд уделяет так мало внимания визуальным смыслам истории. Точно так же, в своем обсуждении снов, несмотря на их доминирующую визуальную природу, Фрейд быстро обобщает основные идеи о способности видеть и быть видимым, хотя в «Толковании сновидений» этих идей большое количество. Как предположил Патрик Махони, хотя Фрейд и разработал концепцию влечения к подглядыванию (Schaulust), все же он никогда не связывал ее

7 Недостаточно всего лишь захватить глаз другого, ты должен заставить видящий глаз исчезнуть. «Чтобы видеть, ты должен убивать» (Bonnet, 1996, p. 258).

со своими теориями нарциссизма[8], несмотря на то, что в них присутствуют все элементы этой концепции. Далее мы увидим, насколько замечательно они выражены в его снах.

Позвольте проиллюстрировать мою идею о том, что Фрейд избегает психодинамики взгляда в своей формулировке нарциссизма. В труде «О нарциссизме» Фрейд описывает теории развития Эго-идеала и идеализации. Сначала, как говорит Фрейд, младенец сам для себя является Эго-идеалом, при этом Эго-идеал и заменяет, и являет собой младенческий нарциссизм. Именно осознание вины — вместе с сопутствующим моральным осознанием — вводит людей в социальный мир, отлучая их от младенческого нарциссизма.

Вроде бы все хорошо. Но подобные соображения совсем не оставляют места взгляду в процессуальном смысле, взамен этого фокусируясь на абстрактных понятиях энергии, которую Эго направляет *либо* в себя, *либо* во внешний мир — такая странная и ненужная дихотомия. Вскоре картина становится еще более запутанной, когда Фрейд проводит различие между первичным и вторичным нарциссизмом. «Первичный нарциссизм», полагает он, является здоровым и неизбежным одновременно и характеризует процесс, при котором младенец или маленький ребенок направляет свое либидо в самого себя. «Вторичный нарциссизм», напротив, является патологическим, поскольку отвлекает либидо от объектов, чтобы перенаправить его в Эго или самость[9], образуя тем самым защитную регрессию.

Однако, рассматривая себялюбие младенца как здоровое, а поглощенность самим собой Нарцисса как патологическую, Фрейд сталкивается со сложностями. Давайте рассмотрим его текст. Когда ребенок «обеспокоен замечаниями других, а также

---

8 Mahoney (1989). Фрейд вводит понятие влечения к смотрению (подглядыванию) (Schaulust) в «Трех очерках по теории сексуальности» (1905) и затем подхватывает его, например, в работе 1920-го года «Психогенное расстройство зрения» и во вступительной главе своей «Метапсихологии» (1914). Патрик Махони оказал мне существенную помощь в исследовании роли зрения в работах Фрейда; также он побудил меня прочесть ряд французских авторов, с которыми я был незнаком (например, Bonnet, 1996).

9 См. статью «Нарциссизм» в: Laplanche and Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse.

пробуждением своего собственного критического мышления настолько, что не может больше оставаться совершенным, он ищет способ компенсировать это в новой форме Эго-идеала»[10]. Кажется, было бы разумным предположить, что критика и самокритика приведут к стыду, однако Фрейд избегает таких выводов, оставляя в стороне стыд и взгляд как процесс, вместо этого сосредоточиваясь на формировании Эго-идеала.

«Нас не удивило бы, если бы мы обнаружили особую психическую функцию, которая бы выполняла задачу наблюдения за нарциссическим удовлетворением с точки зрения обеспеченности Эго-идеала и которая при этом постоянно следила бы за существующим Эго и соизмеряла бы его с этим идеалом»[11]. С точки зрения Фрейда, именно Эго-идеал наблюдает, а испытывает стыд не Эго. Подобная «измерительная» функция, как я уже предполагал выше, является характерной для динамики стыда.

Далее Фрейд обращает внимание на идеализацию, а не на стыд. Может показаться, что данное «совершенство», о котором говорит Фрейд, является идеализированным единством, которое, по его предположению, присуще младенцу до осознания того, что окружающие существуют отдельно от него — любопытная разновидность нарциссизма, при котором младенец исчезает сам в себе, поскольку ему больше некуда деться. Парадоксально, что в теории Фрейда себялюбие младенца выполняет функцию потерянного рая, из которого изгнаны взрослые: они никогда больше не смогут быть беспечно заняты самими собой. Ностальгия никогда не станет тем, чем она была когда-то.

Так почему же Фрейд сконцентрировался на идеализации, оставив в стороне стыд и более очевидные визуальные смыслы мифа о Нарциссе? Если взгляд как процесс имеет непосредственное отношение к нарциссизму, как я предполагаю, и как это видно из «Толкования сновидений», то почему же он не занимает центральное место в теории нарциссизма Фрейда? Объяснение отчасти может быть найдено в обосновании нарциссизма Фрейдом в рамках его экономической теории. Для понимания психики

10 Freud (1914a, p. 94).
11 Ibid., p. 95.

человека, как гласит экономическая теория, нужно знать, куда и как инвестирована ограниченная психическая энергия. С этой точки зрения нарциссизм можно определить как «сверхнаправленность» (или исключительную направленность) этой энергии в самость, нежели (и в противоположность) направленности на отношения с окружающими. Подобная сверхнаправленность имеет компенсаторную функцию, поскольку возникает в ответ на ощущение, что самости не хватает чего-то существенного. В целом экономическая теория Фрейда, постулирующая ограниченный объем психической энергии, которую можно инвестировать (направить), слишком поглотила его способность более свободно исследовать явления взгляда и стыда, а также устанавливать их соотношение с идеализацией и конфликтом.

В период между 1905 г. («Три очерка по теории сексуальности»), когда Фрейд говорит о стыде и смущении как об аффективных реакциях на то, что нас видят, и 1914 г. («О нарциссизме») Фрейд переключился на свою экономическую модель, в рамках которой он «видит» эксгибиционизм и вуайеризм как защиту от влечений[12]. В следующем году Фрейд опубликовал работу «Печаль и меланхолия», где он связывает нарциссическую рану с горем и потерей — это тема, к которой я вернусь в заключительной главе. В «Печали и меланхолии» Фрейд предполагает, что именно трудности в смене объектов (т. е. замена другим человеком того, которого уже нет) могут осложнить процесс горевания, как, впрочем, и капитуляция того, кто пережил утрату, поскольку подобные попытки легко могут стать толчком к нарциссической регрессии[13]. Находясь в состоянии печали, переживший потерю человек не имеет другого выхода, кроме смены объекта. С этимологической точки зрения, человек, переживший утрату (*bereaved*) был ограблен (*bereaved* происходит от корня *reafian*, что означает отбирать). Однако, если в случае

---

[12] Фрейд, особенно после 1913-го года, был склонен связывать скопофилию, эксгибиционизм и стыд, но никогда не рассматривал их с точки зрения динамики и аффектов. Он считал их защитами от агрессивных и либидинозных влечений, и ничего не говорил об их значимости для самосознания.

[13] Похоже, Фрейд подразумевает в «Скорби и меланхолии» (1917) отождествление, в котором объект переживается ради регуляции самооценки.

с печалью нет бессознательного компонента потери (человек знает, чего он лишился), то в случае меланхолии имеет место важная бессознательная сторона потери, которая не допускается в сознание из-за амбивалентности. «В случае печали сам мир становится скудным и пустым; в случае меланхолии — само Эго»[14], и потеря объекта превращается в потерю Эго. Далее Фрейд указывает, что конфликт, образующийся между Эго и любимым человеком (по отношению к которому присутствует бессознательное чувство ненависти), вызывает раскол «между критической активностью Эго и Эго, измененным идентификацией»[15]. Данная идентификация, замечает Фрейд, является одновременно и нарциссической, и регрессивной[16]. Однако, если в случае печали Эго приходит к пониманию, что объект мертв и ушел навсегда, а затем снова оценивает себя и свои отношения с другими объектами, то в случае меланхолии присутствует постоянный процесс опустошения, попытка убить ненавистную часть себя, которая, путем нарциссической идентификации, заместила собой объект и которая — уже приниженная, оскорбленная и опороченная — оставлена умирать. Однако от нее нельзя избавиться, поскольку она уже стала частью Я и теперь становится еще одной причиной ненависти и неприязни к самому себе.

В заключение моей дискуссии о нарциссизме позвольте мне произвести обзор нескольких распространенных теорий, из которых ни одна не отводит значительного места взгляду как процессу. Что касается Мелани Кляйн и психоаналитических авторов ее школы, то для них ошибочной является сама концепция первичного нарциссизма. Как кляйнианцы, так и представители школы

---

14 Ibid., p. 246.

15 Ibid., p. 249.

16 «Такая замена любви к объекту отождествлением является важным механизмом при проявлениях нарциссизма. ... Он, естественно, соответствует регрессии от некоторого типа выбора [объекта], [... поскольку] отождествление /.../ является первым, амбивалентным в своем выражении способом, каким Я выделяет объект. Оно хотело бы инкорпорировать этот объект [в себя] и, в соответствии с оральной или каннибальской фазой в развитии либидо, [хотело бы сделать это путем поглощения]. К этой взаимозависимости Абрахам по праву сводит отказ от приема пищи, который проявляется при тяжелой форме меланхолического состояния» (p. 249–250).

объектных отношений в целом придерживаются мнения, что объектные отношения существуют с самого рождения. С их точки зрения, идея, что человек начинает жизнь, сосредоточенный исключительно на себе, не попадает в цель; единственный вид нарциссизма для них — это *вторичный* нарциссизм, который обязательно подразумевает нарушенные объектные отношения и неспособность полагаться на других.

Ряд авторов соотносят взгляд и/или стыд с этапами развития. Фрейд и Абрахам признавали нарциссические особенности неврозов навязчивых состояний, связывая взгляд как процесс, скопофилию и эксгибиционизм с анальной стадией; Эриксон (Erikson, 1963) понимает стыд и сомнения как аффективные последствия затруднений на различных стадиях развития (например, анальная стадия, удержание как противоположность отпусканию); Жак Лакан (Jacques Lacan, 1949) придерживается мнения, что нарциссическая стадия или стадия зеркала есть необходимая стадия развития Эго[17] — идея, которую позже подхватили Хайнц Кохут и последователи школы психологии самости[18]; и не так давно Андрэ Грин (Andre Green, 1958) и Белла Грюнбергер (среди про-

---

[17] В докладе «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте», прочитанном на XVI Международном конгрессе по психоанализу в Цюрихе 17 июля 1949 г., Лакан рассматривает «стадию зеркала» в развитии, характеризуя ее как «идентификацию», «порог видимого мира», который вызывает сдвиг от «Я зеркального» к «Я социальному». Но, насколько я понимаю Лакана, та гипотеза, что может существовать подобное «недостающее звено» между «Я зеркальным» и «Я социальным», упускает из виду важный момент, касающийся динамики стыда — а именно, что она игнорирует дихотомии снаружи/внутри. С моей точки зрения, сколь бы вдохновляющими ни были идеи Лакана, они всегда остаются просто непостижимыми. И в этой работе, и в других подразумевается атака на Левенстайна, аналитика Лакана и крупной фигуры в Эго-психологии. Почему Левенстайн оказал такое влияние на психоанализ во Франции — вопрос интересный, и, возможно, ответ частично связан с тем, что он был любовником Марии Бонапарт (Roudinesco, 1986, p. 118). Известно, что Левенстайн был противником членства Лакана во Французском психоаналитическом обществе, и вражда между ними глубоко повлияла на ход мысли Лакана.

[18] Ср. понятие зеркального переноса у Кохута, а также понятие отзеркаливающего объекта самости, см. Kohut (1971, 1984).

чих) отследили связь нарциссизма с пренатальным состоянием эйфории[19], сделав его, таким образом, биологическим и побуждаемым влечениями. В «Восстановлении самости» Кохут, с именем которого связано внимание, уделяемое нарциссизму в настоящее время, явно относит стыд к до-эдипальному периоду. Хотя он и подчеркивает как нарциссическую уязвимость, так и покинутость и травму Эдипа, все же, в целом, он обходит Эдипов конфликт, Эдипову неудачу, а также Эдипов стыд. Согласно Кохуту, отсутствие ожидаемой реакции матери или родителя вызывает у младенца желание скрывать свои потребности, стыдиться желания их удовлетворить. В результате младенец начинает также стыдиться неадекватности своих родителей, равно как и своих потребностей, что приводит к депрессии. Но Кохут и последователи школы психологии самости, вслед за Фрейдом, не связывают желание смотреть (и страх этого) с эдипальным поражением, они предполагают, что нарциссизм преимущественно связан с дефицитом (как бы его ни толковали) в противоположность конфликту. Даже в знаменитом «Словаре психоанализа» Ж. Лапланша и Ж. Б. Понталиса нет ни единой статьи относительно стыда, эксгибиционизма, скопофилии или скопофобии.

Нарциссическая боль, взгляд и зеркала

Лица, проявляющие нарциссическую патологию, особенно подвержены стыду. Они не только не могут успешно прятать свою боль, говорить или забывать о ней, они также испытывают дискомфорт из-за собственной ранимости. Эти люди боятся, что окружающие могут заметить, насколько травмированными, уязвимыми или неполноценными они себя чувствуют. Несмотря на мнение окружающих, что они поглощены собой, и критику их

---

[19] Поэтому Грюнбергер (Grunberger, 1979) может сосредоточиваться на нарциссической регрессии как сфантазированном возврате к «реальному» состоянию, якорю в биологическом переживании. Грюнбергер и те, кто занимают сходную позицию, в своих представлениях о нарциссизме не придают особого значения динамике взгляда.

за то, что они не вступают в драку или являются недоступными[20], нарциссические личности обязательно, хотя и ненамеренно, зависимы от других людей. Что еще хуже, у них присутствует страх, что их обнаружат: они часто рассказывают об ощущении обмана, иллюзорности и малозначимости, равно как и прочих чувствах, нагруженных стыдом (например, страхе, что кто-либо увидит причиненный им ущерб или боль из-за того, что их не заметили). На самом деле нарциссические личности просто *не могут* получить поддержку от других людей, отчасти из-за смешения границ, которое можно увидеть в мифе о Нарциссе. Наконец, нарциссическая замкнутость в себе (исчезновение и потеря себя) сама по себе часто ощущается как постыдная, указывающая на некоторый внутренний, но необнаруженный недостаток или изъян. Джозеф Адамсон сравнивает Ахаба Мелвилла с Нарциссом. Ахаб восхищен своим отражением в воде и смотрит, «как его тень в воде все больше и больше тонет в его взгляде, и он все больше и больше пытается проникнуть взглядом в глубину». Ахаб «уронил слезу в море, и во всем Тихом океане не было той глубины, которая была в этой маленькой капле»[21].

В сказке о Белоснежке зеркало отражает то, что хочет видеть смотрящий (в данном случае это злая колдунья). И когда этого не происходит, возникает убийственная ярость. Отсюда зависимость нарциссических личностей от зеркал. И только если зеркало отражает то, что им необходимо, их ярость может быть сдержана. Тем не менее, глубокая зависимость от зеркала демонстрирует им, что они находятся в смертельной опасности исчезновения, поскольку не верят в свое существование независимо от собственного образа. Как говорит Эрзилия в пьесе Пиранделло «Обнаженные одеваются», та, кто есть все для других, является никем для себя. Недавно на обложке журнала «Newsweek» был изображен неряшливый человек

---

20 Экономическое описание такого ранения в терминах инвестиций психической энергии приводит к использованию понятия «нарциссизм»; описание в терминах аффекта — к использованию понятия «стыд». Одна из обескураживающих особенностей психологии самости — это смешивание этих двух уровней описания. Самому Фрейду есть что сказать о стыде, когда он говорит о нарциссизме. И вообще говоря, аффекты стыда очень редко строго отличают от метапсихологических теорий нарциссизма.

21 Moby Dick (Melville, 1988, p. 543).

со своей неприглядной собакой, которые смотрятся в зеркало, отображающее их абсолютно иными: человек отражается как элегантного вида джентльмен, а рядом с ним стоит породистая собака[22].

Суть смотрения в зеркало — *воображение*, а не «видение». Как заметила Анна Холландер, «то знакомое лицо в зеркале /…/ оно всегда безнадежно личная выдумка: его не видит никто, кроме обладателя»[23]. В легендах зеркало часто ассоциируется с тщетностью и заблуждением, самообманом, когда верят в истинность лжи. Изображения «Истины» представляют собой женщину, держащую зеркало на таком расстоянии, чтобы оно отражало свет и мир (снова намек на Платона). Она не смотрит на себя, а скорее использует зеркало, чтобы увидеть нечто, чего нет (например, прошлое, будущее, или какое-либо иное место)[24]. Холландер замечает: «В искусстве Ренессанса, когда зеркало превращено в маленькую картинку /…/ образ всегда есть фантазия»[25]. Однако фантазии никогда не бывают именно тем, чем кажутся.

В зеркале объектом взгляда становится сам человек и взгляд субъекта — этот принцип был использован с большим успехом художниками-автопортретистами (например, Веласкес, Рембрандт, Шарден, Пикассо). Картина представляет художника, разглядывающего свою внешность и пытающегося найти в ней нечто, что можно было бы донести до других, до тех самых вымышленных других людей, которые, как он может представить, смотрят на его полотно и на тот образ его самого, который он создал.

Взгляд и сны: автопортрет Фрейда

Теперь позвольте мне обратиться к последним годам XIX-го века, когда Фрейд работал над «Толкованием сновидений». Этот труд отчасти являлся реакцией на смерть его отца. Как я уже говорил,

---

22 «The Curse of Self-esteem», Newsweek, February 17, 1992.

23 Hollander (1975, p. 393).

24 Ibid., p. 394. См. обсуждение иконографии зеркал в: Hollander (1975), J. P. Vernant (1985). Картина Рене Магритта «Запрещенное изображение» выражает ту идею, что всякое зеркало показывает лишь фактически видимое — и не более того.

25 Ibid., p. 395–396.

в данной работе, когда Фрейд смотрит на себя в своих снах (своеобразный тип автопортретирования), он обращает внимание на визуальное. При этом, как мне кажется, важно понять, каким именно образом он это делает, особенно в свете последующего смещения акцента с процесса смотрения, которое происходило по мере того, как он становился старше. Позвольте дать краткий обзор собственных снов Фрейда, поскольку они затрагивают тему смертоносного взгляда и унижения[26]. О своем сне «Non Vixit» он повествует следующим образом:

> «Переполненный странными эмоциями, я попытался объяснить Фл. (Флиссу), что П. (не мог ничего понять, конечно, потому, что он) не был жив. Но что я в действительности сказал — и я сам заметил ошибку — это «Non Vixit», а затем я посмотрел на П. проницательным взглядом. Под моим взглядом он побледнел, его формы стали расплывчатыми, а глаза бледно-голубыми… и, наконец, он совсем растворился…»[27]

Таким образом, Фрейд видит во сне «Non Vixit» (он не жил), вместо «Nan Vivit» (он не жив). Позже Фрейд объясняет, что «центральной особенностью сна была сцена, в которой я уничтожил П. взглядом»[28]. Сцена из сна напомнила ему ситуацию, когда он (Фрейд) был тем, кто «растворился» под взглядом одного из своих преподавателей-профессоров. «Меня поразили эти ужасные синие глаза, которыми он на меня посмотрел и которые свели меня на нет, точно так же, как это произошло с П. во сне, где, к моему великому облегчению, роли были распределены наоборот»[29]. Принимая во внимание инверсию чувства унижения, или грандиозность как защиту

---

26 См. Anzieu, L'auto-analyse de Freud.

27 Freud (1900–1901, p. 421).

28 Ibid., p. 422.

29 Ibid. Во фрагменте о карающих сновидениях Фрейд сравнивает сны парвеню со снами портновского подмастерья, ставшего известным писателем. «Каким образом становится, однако, сновидение в конфликте между гордостью [парвеню] и [его] самокритикой на сторону последней и включает в свое содержание вполне разумное увещевание вместо недозволенного осуществления желания?» (p. 475ff).

против унижения, уместно помнить, что Фрейд надеялся стать известным автором, написав «Толкование сновидений». Фрейд пишет:

> «Мы можем сделать вывод, что основа сна сформировалась, прежде всего, чрезмерно амбициозной фантазией, но вместо этого унизительные мысли, словно окатив фантазию холодной водой, все же проникли в сон».

Ряд снов Фрейда отражает его чувствительность к критике по поводу того, что он, возможно, что-то пропустил или чего-то не заметил. Эта чувствительность способствовала использованию истории Эдипа для передачи трагических поисков человека, который был обречен заплатить высокую цену за собственную слепоту. Один из самых известных снов в «Толковании сновидений» — сон самого Фрейда об Ирме. Это самый первый из снов, который он анализирует, «образец» его сна. «Сон об Ирме» начинается так:

> «Большой зал. Гости, которых мы принимаем. Среди них Ирма, которую я немедленно отвожу в сторону, как будто для того, чтобы ответить на ее письмо и упрекнуть за то, что она еще не приняла «решения». Я говорю ей: «Если у Вас все еще есть боли, то это только лишь Ваша собственная вина». Она отвечает: «Если бы Вы только знали, как болят у меня горло, желудок и брюшная полость. Я задыхаюсь...»

Уместно будет напомнить, что отчасти основой сна стала отправка Фрейдом Ирмы к тому неприятному и далекому коллеге — Уильяму Флиссу, который был специалистом по болезням носа. Оперируя ее, Флисс случайно забыл у нее в носу тампон. В письме Флиссу, датированном 12 июня 1900 г., Фрейд описывает сон об Ирме. «Как ты думаешь,— добавляет он,— может быть, в один прекрасный день на этом доме повесят мраморную табличку с такими словами: «В этом доме, 24 июля 1875 г., доктору З. Фрейду открылся секрет сновидений?»[30] Могло ли это быть «чрезмерно амбициозной фантазией», как и та, что упоминалась ранее?

---

30 Ibid., p. 121.

У Фрейда никогда не было аналитика или терапевта, по отношению к которому он испытывал бы стыд. Но что если Фрейд использовал Флисса в качестве своего воображаемого аналитика? Что если одним из источников книги о сновидениях был стыд Фрейда из-за переносных чувств по отношению к Флиссу, проявившихся во снах? Таким образом, здесь имеет место «секрет», обнаружившийся в год X, нечто, что Фрейд может описать, лишь используя символический сон. «Толкование сновидений» позволяет ему «превратить» «профессоров» (т. е. родителей и Флисса) в людей, которые тают, таким образом трансформируя постоянный стыд и страх показаться неадекватным в компенсаторное желание быть знаменитым. В результате он может отомстить профессорам, унижающим его (вспомните также замечание отца Фрейда: «Этот мальчик в итоге ничего не достигнет»), тем самым превращая смущение в принцип исполнения желания. Как замечает Леон Вермсер, здесь имеет место динамика стыда, в которой «тот, кто боится, что его сочтут слабым, (превращается) в того, которого видят и боятся как сильного»[31].

В одном из самых очевидных снов в «Толковании сновидений», где проявляется эдипальный стыд, старый Брюкке вскрывает таз Фрейда, и при этом Фрейд ничего не чувствует[32].

> «Рассечение означало самоанализ, который я проводил в публикации данной книги о снах — процесс, который был настолько угнетающим для меня в реальности, что я откладывал печать законченной рукописи в течение более чем года. Затем появилось желание превозмочь данное чувство неприязни; поэтому получилось так, что я не испытывал неприятного чувства во сне»[33].

Нам остается только представить, что именно делал старый Брюкке, проводя операцию на этой части тела Фрейда, и мы могли бы ожидать, что Фрейд будет чувствовать некоторый дискомфорт. Однако Фрейд подчеркивает, что не было никакого «*неприятного*

---

31 Wurmser (1981, p. 306).

32 Freud (1900–1901, vol. 4, p. 452ff).

33 Ibid., p. 477–478.

чувства». Вместо того чтобы символизировать унижение, сон становится исполнением желания стать знаменитым посредством написания книги о сновидениях. Страх разоблачения приписывается книге, а не ему как личности.

Кроме того, если кто-то считает ассоциативными порядок и соседство тем в «Толковании сновидений», имеет определенный смысл то, что сразу после особенно «разоблачающей» части «Смущающие сны о наготе»[34] следует глава под названием «Сны о смерти людей, которых любит сновидец»[35]. Принимая во внимание смерть отца Фрейда (и его чувства по отношению к нему, в первую очередь побудившие его написать книгу о сновидениях), принимая во внимание то, что мы можем рассматривать как чувство непризнанного эдипального стыда Фрейда по отношению к Флиссу, а также особое значение запретов на смотрение (что вскоре станет понятно), кажется важным, что именно в данной главе Фрейд впервые говорит об истории Эдипа, описывая ее с особой щепетильностью по отношению к вопросам стыда (и к тому, чего Эдип не мог видеть). Контекст, в котором Фрейд рассказывает историю Эдипа, еще раз подчеркивает и поддерживает важность моей идеи эдипального стыда.

Фрейд отмечает[36], что за ночь до похорон отца он видел во сне нечто вроде печатного листка с предупреждением — «наподобие тех, что содержат надпись о запрете курения в зале ожидания железнодорожного вокзала»,— на котором были написаны следующие слова: «Пожалуйста, закройте глаза» или «Пожалуйста, закройте глаз». Фрейд немедленно увидел здесь несколько значений: его просили не обращать внимания на смерть отца, а также закрыть глаза его покойному отцу, чтобы не «опозориться в глазах тех, кто присутствовал на похоронах»[37]. Здесь также существует еще одно очевидно эдипальное значение, которого не упоминает Фрейд: закрывание глаз его отца может означать «покончить с ним» и стыд того, что он хочет это сделать. Фрейд хочет избавиться от своего отца как от критика, и это похоже на то, как лилипуты хотели выколоть глаза Гулливеру, чтобы тот не видел, насколько они малы. Точно так же, как Фрейд переживал отцовское неприятие соперничества со стороны сына

34 Ibid., p. 242ff.
35 Ibid., p. 248ff.
36 Ibid., p. 317.
37 Ibid., p. 318.

(«Этот мальчик в итоге ничего не достигнет»), в своем сне он выражает неприятие соперничества со стороны отца (и профессоров), в то же самое время выражая страх эдипального поражения и стыда.

Немного далее в тексте, где говорится о наготе во снах как символическом проявлении эксгибиционизма, стыда и смущения, Фрейд замечает, что «смущение того, кто видит сон, и безразличие зрителей дают нам, если их сопоставить, своеобразное противоречие, которое так свойственно сновидениям»[38]. Для иллюстрации своей точки зрения он ссылается на «Новый наряд короля» Ганса Христиана Андерсена. Здесь очевидна еще одна ассоциация с приказом не смотреть. В данной истории, как пишет Фрейд, «два плута ткут для императора дорогое одеяние, а все наблюдатели, напуганные волшебной силой одеяния, притворяются, что не замечают наготы короля»[39]. Здесь присутствуют мошенники, зрители, а также нечто, чего нельзя увидеть. Более того, при обсуждении этой истории Фрейд делает поразительное наблюдение: ложный облик может принимать форму приказа не видеть; нагота может скрыть слепоту. Здесь мы приближаемся к истории о Нарциссе, которому было сказано не смотреть на собственный образ, а также о Леди Годиве, на которую горожанам было запрещено смотреть. Во всех трех случаях, по всей видимости, полагаются на зрителей, которым нельзя смотреть, чтобы защитить предмет от взоров. Более того, запрет на взгляд подчеркивает опасности, заключенные в этом действии, и напоминает сон Фрейда накануне похорон его отца («Пожалуйста, закройте глаза».). Опасности, включающие эдипальное соперничество, ярость, а также страх унижения.

Сны двух пациентов: художника и стриптизерши

Художник, захваченный эдипальным соперничеством с отцом, видит сон:

> «Мне отрезают голову. Через некоторое время мне сказано, что ее снова поставили на место, потому что я могу

---

38 Ibid., p. 245.

39 Ibid., p. 243.

> видеть, но я не знаю, так ли это. Меня охватывает желание смотреть на Пикассо. Я поднимаюсь в его спальню, но когда я пытаюсь посмотреть на него, то роняю несколько его полотен и спешно убегаю».

Можно увидеть, что, как и в случае с Фрейдом, переполняющее желание выглядеть самим собой, обезглавить Пикассо-отца, превращается в собственную противоположность. Вместо того чтобы обезглавить аналитика-Пикассо-отца, человек сам оказывается без головы. По существу, пациента просят «закрыть глаза» посредством отрезания его головы. Как и сон Фрейда «Non Vixit», этот сон выражает страх претерпеть унижение, столкнуться с помехами и препятствиями, а также пережить недооценивание со стороны отца и, кроме того, желание отомстить, покончив с отцом, чтобы иметь возможность свободно смотреть. Но как только сновидец пытается взглянуть, несколько картин падают и, как следствие, оказываются поврежденными. И опять мы сталкиваемся с темой смертоносного взгляда. Может ли потеря головы рассматриваться как попытка защититься от ядовитых взглядов, как защита против эдипального желания отомстить своему отцу? А желание взглянуть на Пикассо — как желание быть способным идентифицировать себя со своим могущественным отцом (аналитиком) и желание увидеть, что там за маской? В конце сна спящий «вынужден убежать», стыдясь своей слабости; он убегает, хотя его отец ничего и не сделал; он нанес поражение самому себе.

Рассмотрим также виньетку, касающуюся эдипального содержания фантазий о зеркале и нарциссической регрессии в эдипальных конфликтах. На первом сеансе женщина двадцати с лишним лет сбивчиво рассказывает следующую историю. Несколько месяцев назад, работая стриптизершей под другим именем, она приехала в дом к родителям, находясь под воздействием ЛСД и испытывая галлюцинации. Она зашла в ванную комнату, чтобы смыть косметику перед зеркалом, но тщетно пыталась избавиться от последних ее остатков. Не узнавая себя, она вдруг почувствовала, что ее образ из зеркала вышел, а она сама исчезла в зеркале. Там, где была она, теперь был образ из зеркала, а она сама была позади зеркала. Ужаснувшись, она пришла в ярость и набросилась с кулаками на зеркало. Придя в себя, она увидела, что обе ее руки обильно кровоточили.

Как мы можем понять подобное поведение? Одно из возможных объяснений заключается в ее нарциссической ярости

и беспомощности из-за того, что она не может контролировать свой образ и то, что она считала своим образом — то, как ее видела (и ненавидела) мать. Сильное чувство соперничества по отношению к матери и эдипальная ярость привели к серьезному расщеплению, отчасти чтобы спасти ее от невыносимого стыда. В фантазии она предстает в зеркале в виде кого-то, кого сама яростно ненавидит и на кого набрасывается. Кроме того, можно ли не рассматривать это в свете моего предположения о том, что Нарцисс убил себя, поскольку не было никого, в чьих глазах он выглядел бы иначе, чем он видел сам себя? Эта девушка застряла в зеркале и не может выйти оттуда.

Именно то, что делает зеркало столь манящим, и делает его смертельным: создаваемая им иллюзия, что образ *есть* «я»[40]. Нарцисс Караваджо *есть* его портрет, и не более чем его образ. Вернемся опять к Нарциссу, который погружается сам в себя, поскольку вокруг нет никого, чьими воображаемыми глазами он мог бы «увидеть» себя. «Мы фатальные созерцатели»,— пишет Салман Рушди в своих размышлениях о смерти принцессы Дианы[41]. Это замечание применимо не только к делам О. Д. Симпсона и Клинтона, но также и к самим аналитикам.

Взгляд и перенос[42]

Истории о Нарциссе и леди Годиве обратили наше внимание на смертоносные взгляды. Может ли аналитическая ситуация и использование кушетки не быть опасной по своей сути?[43] Не подвержен ли анализируемый опасности стыда под взглядом аналитика, в то время как сам аналитик скрыт от глаз анализируемого; с глаз долой,

---

[40] Как отмечает Пиранделло, «Ты можешь познать себя лишь тогда, когда становишься в позу: статуей, неживым. Если ты жив, ты живешь и не видишь себя. Познать себя значит умереть. /…/ Как ни пытайся, ты никогда не познаешь себя таким, каким тебя видят другие. И какой в этом толк, познавать свое Я лишь ради самого этого Я?» (Pirandello, 1933, p. 247–249).

[41] New Yorker, October 1997 (p. 68ff.).

[42] См., например, Poland (1992).

[43] См., например, Golberger (1995). О безопасности и опасности аналитической ситуации см. в: Levy and Inderbitzin (1997).

но из сердца не вон? Фрейд не хотел, чтобы его пациенты смотрели на него. Разве можно не рассматривать аналитическую ситуацию как структурную реакцию на опасности, таящиеся во взгляде и эдипальном стыде? Подобный структурный дискомфорт может, однако, стимулировать самонаблюдение, именно потому, что фокусирует внимание на «воображаемом я»[44]. Аналитическая ситуация включает: 1) страх пациента перед раскрытием ранее нераспознанных или нераспознаваемых аспектов себя (и/или членов семьи и/или других значимых людей); 2) пошатнувшееся доверие и смятение из-за невидимых ощущений или явлений; 3) смятение (и стыд), когда оказывается, что на родителя/другое значимое лицо/образ родителя/аналитика нельзя положиться, чтобы облегчить состояние смятения; и 4) эдипальные конфликты из-за чувства стыда, поражения, соперничества и ярости[45]. Неудивительно, что иногда пациенты неизбежно воспринимают аналитическую ситуацию как опасную. Неудивительно также, что аналитическая работа занимает так много времени, поскольку аналитик, который «видит», угрожает всему тому в пациенте, что должно остаться неизвестным.

И тогда оказывается, что ссылки Фрейда на историю о Нарциссе, Леди Годиве и Эдипе могут быть связаны психодинамически. леди Годиве необходимо контролировать то, что в ней видят окружающие (т. е. ее внешний вид). Кто бы ни посмотрел на нее,

---

[44] Обзор книги Аллена «Страх взгляда или скопофилически-эксгибиционистские конфликты» (1974) см. в: Silber (1976). Я пришел к выводу, что во многих случаях необходимой регрессии в аналитической работе невозможно достичь, если не рассматривать внешний вид, эдипальный стыд, взгляды и внешние взгляды в переносе.

[45] Выражая тщетную необходимость в любви и гордости полагаться на видимость, один из героев Пиранделло размышляет над проблемой идентичности. «О, если бы каждый из нас был способен на мгновение отделить себя от этой метафоры, которую мы неизбежно вынуждены образовывать из своих бесчисленных сознательных и бессознательных притворств и вымышленных толкований своих действий и чувств, тут же стало бы ясно, что этот он — другой, “другой”, который не имеет с “ним” ничего общего — или имеет мало общего, и что истинный он вопиет внутри, это его вина, сокрытое внутри существо, зачастую обреченное всю жизнь оставаться нам неизвестным! Мы стремимся любой силой сберечь, удержать эту метафору себя, которой является наша гордость и наша любовь. И за эту метафору мы принимаем муку». «Записки Серафино Губбио»; цит. по: Caputi (1991, p. 91).

должен ослепнуть. Нарцисс погружается сам в себя, неспособный представить, что его кто-то еще может увидеть. Эдип ослепил себя из-за того, что не смог чего-то увидеть и не смог вынести того зрелища, когда другие видят его. Фрейд говорит о нарциссической регрессии как о погружении в себя, убийстве объекта в самом себе, проявлении самой жестокой ненависти к самому себе, которая играет такую важную роль в суициде и в общем диапазоне нарциссических и депрессивных состояний. Вместе с тем Фрейд пишет:

> «Исчезновение собственной личности, в то время как все остальные присутствуют на сцене, таким образом, располагается у самых корней мазохизма (иначе это было бы слишком непонятно), а также самопожертвования ради других людей, животных или предметов, или идентификации с внешними противоречиями и болью, что абсурдно с психологической или эгоистической точки зрения. Если это так, то ни одно мазохистическое действие или эмоциональный импульс подобного рода невозможны без временной смерти собственной личности. Т. е. я абсолютно не чувствую боли, причиняемой мне, так как я не существую»[46].

Если мы вернемся к вопросу «что убило Нарцисса?», памятуя об этих замечаниях Фрейда, появляется другой ответ: невыносимая боль. Миф о Нарциссе нельзя понять, не принимая во внимание душевную боль и силу защиты против нее. Сила навязчивой потребности быть увиденным *определенным образом* скорее наводит на мысль о конфликте, нежели на мысль о дефиците (и конфликте из-за дефицита). Наполненную конфликтом финальную сцену самоистязания и изгнания Эдипа интрапсихически можно увидеть как реализацию его собственных страхов, воображаемую социальную реакцию на его стыд.

---

46 «С другой стороны, я тем не менее чувствую наслаждение-удовольствие нападающего, которое все еще способен воспринимать. Таким образом сохраняется фундаментальное положение всей психологии, а именно то, что единственная функция психики — ослаблять боль. Функция смягчения боли, однако, должна быть способной прилагаться не только к собственному Эго человека, но также к любому типу боли, воспринимаемой и воображаемой психикой» (Ferenczi, 1988, p. 104).

ГЛАВА 9

О фиговых листах — реальных и мнимых

Я никогда не мог сказать лжи, в которой кто-либо усомнился, и никогда не мог сказать правды, в которую кто-либо поверил.

Марк Твен

Хотя часто предполагается, что основная функция одежды — защищать наше тело от физических воздействий, а стыд и скромность — результат, а не причина появления одежды (например, Westermarck; Laver, 1969)[1], мне кажется, что все как раз наоборот. Психологическая, а не физическая защита — вот, как мне кажется, первостепенная цель одежды. Одежда создает иллюзию того, что мы можем «облечь» нашу сущность и, контролируя то, как нас видят другие, контролировать наши собственные чувства.

Создаем стиль, формируем стыд

В «Моде и бессознательном» Берглер спрашивает: «Почему полуобнаженность “манит” больше, чем полная нагота?» Этот вопрос становится еще более уместным, если принять во внимание

[1] Westermarck (1901, 1926).

мнение преобладающего большинства авторов, что «нагота» — это «реальность», некоторый минимум, не более чем «сырье» — то, что необходимо одеть «по моде». Но если, как я уже рассуждал в данной книге, фундаментальным является *воображаемый* облик, *надуманное* представление о теле, и если именно этот воображаемый облик определяет то, что мы видим, тогда нагота тоже является субъектом связанной с обликом динамики, как и все остальное. По сравнению с наготой, притягательность полуобнаженного тела оставляет больше пространства воображению, а одежда (и мода) — это дань фантазии. Если бы нагота сама по себе не была подвержена динамике, связанной с обликом, она бы не зависела столь сильно от контекста и, соответственно, не была такой различной в Нубийской пустыне, на подиуме Лондона или в домах Бостона.

Интересно, что относительно немногочисленная психоаналитическая литература, посвященная одежде, упускала исключительную важность фантазий о внешнем облике и об образе тела, вместо этого уделяя значительное внимание эксгибиционизму. Фрейдовское обсуждение эксгибиционизма в контексте влечений и их динамики (т. е. эксгибиционизм как защита против влечений) задает общий тон аналитическому подходу к этому вопросу, который большей частью фокусируется на абстрактной идее одежды как защиты от тревоги (например, кастрационной тревоги) и стоящих за ней влечений. Берглер, к примеру, предполагает, что созданием женской моды движет мужской страх перед женщинами и женским телом. Рассмотрение одежды с точки зрения кастрационной тревоги, представление о моде как о чем-то, движимом страхом перед женщинами или желанием мужчин сделать женщин покорными и заставить их служить собственным целям, подает нам фальшивые надежды на точное толкование. Такое рассмотрение препятствует дальнейшим исследованиям, так как не устанавливает адекватной связи между одеждой и образом тела и не включает широкого определения эдипальных и сексуальных конфликтов. В частности, исключается то, что я описывал как эдипальный стыд: чувства поражения, беспомощности и унижения, связанные с собственным обликом (включая образ тела), конфликты ядерной идентичности, а также сексуальность в широком понимании.

Таким образом, так же, как нагота не есть нагота сама по себе, мода тоже не есть мода сама по себе. И не одежда делает человека

тем, кто он есть. Скорее само ношение одежды выражает не сформулированное убеждение в том, что мы можем «создать» себя и свои чувства, что мы можем переделать себя. Психическое пространство, занятое нашим физическим обликом, одеждой, поддерживает иллюзию, что облик можно сделать реальным, а суть личности можно так же легко менять, как и одежду. Однако, поскольку данная иллюзия делает других слепыми по отношению к тому, чего сам человек не хочет видеть, она структурно нестабильна.

Фрейд и эксгибиционизм

Интерес Фрейда к эксгибиционизму, как я уже говорил, был обусловлен не интересом к одежде или наготе или к фантазиям об образе тела, а скорее его теорией влечений. В статье «Влечения и их судьба» он непосредственно связывает эксгибиционизм и скопофилию с садизмом и мазохизмом, напоминая нам о разрушительном воздействии собственного и чужого взгляда, что обсуждалось в главе о Нарциссе и леди Годиве[2]. Для Фрейда в данном тексте мазохизм «фактически есть садизм, обращенный на тело самого субъекта». Тогда, если продолжить, эксгибиционизм — это спроецированное желание смотреть: вместо того, чтобы самому смотреть на собственное тело, человек хочет, чтобы другие делали это. Фрейд писал: «Вряд ли можно сомневаться в том, что за пассивной целью стоит активная, и желание смотреть предшествует желанию быть увиденным»[3]. Здесь Фрейд сталкивается с концептуальной сложностью, которой не замечает: когда мы говорим о том, что человек смотрит или на него смотрят, оказывается невозможным так просто

---

2 Фрейд называет четыре вида защит от сексуальных влечений: превращение в противоположное (из активного в пассивное, или же превращение содержания в противоположное), обращение на собственную самость, вытеснение и сублимация. «/…/Активная цель (мучить, разглядывать) становится пассивной: быть мучимым, разглядываемым. Превращение содержания в противоположное имеет место только в одном случае превращения любви в ненависть» (Freud, 1915a, p. 127).

3 Ibid., p. 129.

отделить активное от пассивного, внешнее от внутреннего[4]. Само по себе переживание «активного» и «пассивного», очевидно, зависит от динамики образа тела, а не наоборот. Вспомните мой пример в начале книги: мать смотрит в глаза своему ребенку и думает (представляет), кого она видит. Во время двустороннего взаимодействия с матерью в опыте ребенка фиксируется переживание, связанное с тем, что на него смотрят, даже когда он сам смотрит на свою мать.

Одежда также может выражать садомазохистический стыд. «Непристойность в одежде» может символизировать бессознательную месть родителям, которые стыдят ребенка. Оскар Уайльд в свой Бунторнский период надевал бархатный плащ и штаны в знак насмешки (сознательной или бессознательной) над одеждой своей матери[5]. Также и в психоаналитической работе — одежда и внешний облик выражают гораздо больше, чем это видно на первый взгляд. Как-то раз пациент, которого в течение нескольких лет я знал как робкого человека, пришел на сеанс ко мне в кабинет неприметно одетым, но при этом его волосы были выкрашены в неожиданно яркий оранжевый цвет. Я был поражен, но, зная, насколько этот пациент стыдлив, я несколько помедлил, прежде чем затронуть эту тему. Его поведение выражало (среди прочего) как ярость, так и сильное (и постыдное) желание быть увиденным и признанным.

Насколько сознательно осознание моды

Уделяя определенное внимание эксгибиционизму, одежде и образу тела, психоанализ явно игнорирует моду. Почему те мужчины и женщины, которые не могут *быть* моделями, вообще уделяют внимание моде? Манекенщицы трансформируют стыд неадекватности — вместо того, чтобы почувствовать себя «хуже, чем»,

---

[4] В конце текста Фрейд проводит следующее обобщение:

> «Обобщая, мы можем особенно подчеркнуть, что участь влечений состоит, в сущности, в том, что влечения подвергаются влиянию трех больших полярностей, господствующих в душевной жизни. Из этих трех полярностей активность–пассивность можно было бы назвать биологической, Я–внешний мир назвать реальной и, наконец, наслаждение (Lust)–неудовольствие, неприятное (Unlust) — экономической полярностями» (p. 140).

[5] Bergler (p. 66).

мы можем идентифицировать себя с тем, чье совершенство сначала вызывало стыд (реверсия, о которой говорил Фрейд); мы видим то, что хотим видеть, и представляем то, чего не видим, используя манекенщиц как идеал, образец для сравнения.

Одежда в целом и актуальные модные тенденции в частности выражают наши попытки «создать», «переделать» себя и в собственном представлении, и в представлении тех, кто нас видит. Как заметил Оскар Уайльд, «Мода — это то, с помощью чего странное на миг становится универсальным», то, с помощью чего постыдные личные пристрастия оказываются измененными. История европейских законов, регулирующих расходы, четко показывает кажущиеся политическими следствия усилий «сделать» себя со стороны тех, у кого есть деньги[6].

Парадоксально, но таким образом одежда представляет собой нечто видимое, не являясь тем, чем она кажется ни внешне, ни по своей физической сути, ни в научном смысле. «Начало всей Мудрости,— говорит профессор Тюфельсдрок в произведении Томаса Карлайла «Портной Резартус»,— заключается в том, чтобы смотреть на Одежду, пусть даже и вооруженным взглядом, до тех пор, пока она станет очевидной»[7]. Тюфельсдрок продолжает: «Вещь Видимая, а не вещь Воображаемая, вещь так или иначе воспринимаемая как Видимая, — что она, кроме как Облачение, Одеяние для высшего, небесного Невидимого, “невообразимого, бесформенного темного, с избытком сияния”?»[8] По мнению Тюфельсдрока, без одежды, без возможности положиться на иллюзии, которые дает нам одежда, мы, по сути, мертвы. Философия Одежды Тюфельсдрока, как и концепция образа тела, основана на предположении, что целостное и гармоничное ощущение себя невозможно, что идентичность постоянно меняется, она связана с окружающей обстановкой и зависит от обстоятельств, а основополагающее значение имеет, прежде всего, внутренняя фантазийная жизнь и способность воображать[9].

---

6 См., например, Hargreaves-Mawdsley (1963).

7 Sartor Resartus (Carlyle, 1980, p. 52).

8 Ibid.

9 Вандервельде (Van der Velde, 1985) и другие подчеркивают, что по самой своей природе наше визуальное восприятие ограничено таким образом, что мы не можем воспринимать свое тело целостно, что отмечает также Снелл (Snell, 1953) в своей работе о древних греках.

Вспомните, как в «Хрониках Нарнии» Льюиса дети входят в Нарнию через заднюю стенку платяного шкафа.

Теперь, возвращаясь к вопросу о моделях, мы можем спросить, каким фантазиям предаются они сами? Похоже, то, насколько свободно мы себя чувствуем, разглядывая, зависит от того, насколько человек, на которого мы смотрим, превращен в объект. Чем меньше модель будет человеком, чем больше она будет обезличена, тем больше у нас свободы смотреть на нее. Чем больше он/она будут индивидуализированы, тем больше будут чувствовать стыд. Давайте возьмем, к примеру, дело Клинтона и Моники Левински. Лицемерная пресса хотела свободно рассматривать все сенсационные подробности, такие, как пятна на платье и прочее, и эта «свобода» требовала, чтобы Клинтон был лишен человечного отношения к себе, превращен в объект и чтобы к нему относились как к извращенцу. Чем сильнее желание разглядывать, тем сильнее отрицание нашего сходства с ним. И чем сильнее это отрицание, тем более параноидными могут становиться фантазии. Средиземноморские верования в существование дурного глаза[10] дают основание предположить, что взгляд как процесс воспринимается с точки зрения культурных категорий опасности (например, Медуза Горгона и глава 8 о Нарциссе и леди Годиве) и выражает культурно структурированные попытки контролировать эту опасность. Тогда очевидно, что мода как «приведение в соответствие» зависит от фантазий о том, чему человек должен соответствовать, от тех способов, которые мы ищем, чтобы соответствовать (или не соответствовать) ситуации. Когда абсолютно необходимо совершенство одежды в качестве прикрытия, а платье или костюм не подходят, то это может лишь подчеркнуть несовершенство тела, на которое эта одежда надета.

В своем исследовании «Изгнанные: отличительные признаки позднего средневекового искусства Северной Европы» Руфь Мелинкофф изучает иконографическое применение одежды, волос, кожи и внешнего вида в позднем средневековом искусстве Север-

---

[10] Учитывая значимость данной темы и ее распространенность в Средиземноморье, удивительно, что об этом не написано больше. Имеющиеся работы (например, Peristiany, 1965) редко сочетают клинический опыт с исследованием предмета. Кроме того, существующая литература — в основном на итальянском языке.

ной Европы, демонстрируя, насколько существенна роль контраста и контекста в понимании того, что выражает одежда. Например, поэты и герольды, начиная с 12-го века, носили характерную одежду, которая часто была разноцветной или причудливой, а иногда и то и другое вместе, показывая тем самым свой низкий статус по контрасту с одеждой аристократии. Однако узорчатая ливрея, которую сначала носили представители низшего класса, к 14-му веку была принята почти повсеместно, в том числе и у высокородного дворянства, а позже, в 15 и 16 веках, эта одежда снова утратила престиж, когда стала считаться слишком вычурной, и к ней начали относиться с презрением[11], как это было во времена Протестантской Реформации.

Пластическая хирургия и соответствие

В современном мире поражает то, насколько новые технологии подпитывают наши иллюзии. Человек начинает верить, что его идеал самого себя может быть воплощен. Возьмем, например, Нэшвилльский Институт эстетической и реконструктивной хирургии — первый в стране универсальный центр пластической хирургии. Каждый год тысячи людей приходят в компьютерный имидж-центр, где «их дизайн самих себя с помощью электроники модифицируется и приводится в соответствие с тем, что стало возможным благодаря современным достижениям пластической хирургии». Фактически там вам предлагают «Меню по реконструкции». Как пишет Чарльз Зиберт:[12]

> «Все пациенты пластической хирургии проходят подготовку, превращаясь в человеческую контурную карту —

---

11 Обсуждение бесчестья, связанного с узорчатой одеждой (на примере творчества таких художников, как Дирк Баутс, Йорг Брей и Иоганн Кербеке) см. в: Melnikoff (1993, p. 24). Определенные группы (скажем, солдаты пехоты и палачи) продолжали носить узорчатые костюмы еще долго после того, как они вышли из моды в других слоях общества. Это положение оставалось неизменным с шестнадцатого по девятнадцатый век (p. 27).

12 Siebert (1996).

> концентрические окружности, мелкие насечки и стрелки, нарисованные черным маркером, чтобы служить хирургу ориентиром, проводить его мимо прежнего лица, живота или бедра к более желанному».

Джозеф П. Ризон преподает в Дартмутском колледже на факультете инженерного искусства, и его дисциплина называется «Искусственные люди: от глины к компьютерам». Ризон называет пластическую хирургию «единственным видом хирургии, которая является еще и философией». На каждой из фотографий, сделанных после операции, люди имеют несколько «удивленный вид, как будто бы они только что вошли на территорию, которая была белым пятном на карте». Пластические хирурги, не понимающие ядовитый стыд, который может высвободиться благодаря их обещаниям и мастерству, потворствуют потенциально разрушительным патологиям облика. Из всех современных технологий немногие так явно, как пластическая хирургия, символизируют силу иллюзии, что мы можем контролировать свои внутренние переживания, контролируя внешний вид.

Вспомните также «перформансы» Орлан, французской художницы и профессора изобразительного искусства Школы изобразительных искусств в Дижоне. С 1990 г. Орлан перенесла 9 операций, каждая из которых была частью общей работы, названной «Уникальный шедевр: перевоплощение Св. Орлан». После одной из операций она обзавелась лбом Моны Лизы, после другой — глазами Психеи Джерома, еще после одной — подбородком Венеры Боттичелли, после следующей операции у нее появился рот Европы Бушера, а после последней — нос Дианы 16-го века. Сама идея, что из собственной внешности можно сделать «коллаж» из боготворимых черт, кажется особенно современной, как и девиз компании «Playtex», рекламирующий женское нижнее белье как «Белье для настоящей жизни».

Однако через одежду индивидуальность может восприниматься как нечто истинное, а не ложное. Если достаточно тщательно следовать моде, это поддерживает уверенность в том, что ты «в струе». Но раболепное соответствие обнажает постыдную пустоту. Когда модель служит напоминанием о том, насколько жалок и безнадежен человек, возникает естественное желание спрятаться и побуждение покрыть это прятанье стыдом, виной и ненавистью к самому себе, или, вместо этого — одержимостью внешним обликом.

Обнаженные одеваются

Пьеса Пиранделло «Обнаженные одеваются» выражает отчаянную попытку избежать ощущения наготы и ощущения, что тебя видят нагим, а также всего того, что это может символизировать[13]. С самого начала главное действующее лицо Эрзилия Дрей чувствует себя невыносимо уязвимой и самоубийственно разъяренной, взвинченной перед людьми, в чьих глазах она не находит возможности быть самой собой[14]. Когда начинается действие, Эрзилия входит так, «как будто бы она не знает, где находится». Эта сценическая ремарка передает нам ощущение, что она потеряна, причем потеряна как для самой себя, так и для других. Вскоре нам становится известно, что она пыталась убить себя. Это изначальное смятение и дезориентация длятся в течение всей пьесы, становясь все более сложными и все больше сбивая с толку. Пиранделло безоговорочно связывает чувство потерянности и дезориентации с ощущением наготы, беззащитности и стыда — это связь, которую я уже обозначал в предыдущих главах. Таким образом, чувства беззащитности и дезориентации подготавливают сцену к развитию действия, также как вступительная часть в опере «Пелеас и Мелизанда» Клода Дебюсси и Метерлинка (Claude Debussy and Maeterlinck, 1902) — оба они были современниками Пиранделло (Мелизанда тоже абсолютно потеряна и приведена в замешательство тем миром, который она не может понять. «No me touchez pas!» — вновь и вновь поет она, впервые появившись на сцене).

---

13 Памятуя о моем обсуждении скромности, стыда и обнаженности в истории об Адаме и Еве, обратите внимание на следующие строки у Сартра:

> «стыдливость и в особенности опасение быть застигнутым в обнаженном виде являются только символической спецификацией первоначального стыда; тело здесь символизирует нашу беззащитную объектность. Одеться — значит скрыть свою объектность, отстаивать свое право видеть, не будучи увиденным, то есть быть чистым субъектом. Отсюда библейский символ падения после первородного греха; именно это определяет, что Адам и Ева «узнают, что они нагие» (1964, p. 265).

14 Здесь обсуждение пьесы «Обнаженные одеваются» во многом воспроизводит мою раннюю работу (Kilborne, 1995a), где поднималась эта тема.

Следующие герои — это Людовико Нота, выдающийся писательроманист («холодный и задумчивый», человек, «который находит сложным установление настоящего “контакта” с кем бы то ни было»), а также его хозяйка синьора Онория. Их взаимодействие составляет рецепт стыда: Эрзилия, в тщетной попытке узнать, кто она, обратится к Людовико. Писатель-романист Людовико, естественно, неправильно поймет растерянную молодую женщину. А любая сексуальная связь будет осуждена надоедливой хозяйкой. Эрзилия попытается найти себя в глазах Людовико, а тот окажется сбитым с толку, представляя Эрзилию иной, нежели она сама себя считает.

Вскоре обнаруживается, что Людовико привел Эрзилию домой в тот день, когда прочитал ее историю в газете и вообразил, что она — его новый партнер[15]. «Я никогда не думала, что история моих глупых неудач может вызвать жалость /.../ такого человека, как Вы», — продолжает Эрзилия[16], мечтая, чтобы бессмысленная история ее жизни обрела какое-нибудь значение, желая верить, что интерес Людовико к ней подлинный.

В этот момент Людовико, не понимая, вмешивается и прерывает ее: «Ты имеешь в виду, что мне следует написать об этом роман?»[17] Продолжая свою собственную реплику, Людовико как романист начинает представлять, что случилось с Эрзилией. Но результаты ее поражают. «Вы представили меня... Какой я была? Такой, как я есть, такой? Почему, расскажите мне, пожалуйста»[18].

---

15 «Возможно,— замечает Людовико,— Вы видели себя в неком удивительном жилище», поскольку на ее месте он бы сделал именно это. Но Эрзилия отвечает: «Нет, я нигде себя не видела» (Pirandello, 1988, p. 142). И почти сразу же Эрзилия прекращает говорить о том, как ей стыдно, поскольку не чувствует, что заслуживает лучшей участи.

16 Ibid., p. 143.

17 Ibid., p. 143.

18 Ibid., p. 144. Этих вопросов нет в воображаемой рукописи, которую Людовико сочиняет, поэтому он спрашивает в раздражении: «Почему Вы хотите это знать?» На что Эрзилия отвечает: «Потому что я хотела бы быть точно такой же, как девушка, которую Вы вообразили». Все еще не в силах поверить, что Людовико мог действительно ею интересоваться, Эрзилия осторожно продолжает расспросы. «Но если, когда Вы читали статью, Вас заинтересовала история этой другой девушки, если это она захватила Ваше воображение, тогда я... (останавливается, потерявшись)». И затем недоверчиво: «Если она — это не я, то Вы не верите в мою историю» (p. 145).

Сомнение ненадолго дает повод надеяться, когда Эрзилия говорит: «Тогда *я* не буду *ею*, или *мною*, а буду абсолютно иным человеком» (курсив мой.— *Б. К.*). Но затем это вызывает новые опасения: «Но я никогда не могла кем-либо быть»[19].

С нарастающим отчаянием Эрзилия пытается найти в том, какой ее видит Людовико, хоть сколько-нибудь приемлемый образ самой себя. Но она не может сделать этого, поскольку Людовико все время неправильно ее понимает, что вызывает у нее неизбежный стыд за невозможность сообщить ему, или вообще кому бы то ни было, свою суть. В представлениях Людовико (или кого-либо другого) о ней, как она их понимает, она никого не узнает[20].

Ситуация, в которой находится Эрзилия, безвыходная. Она не только не знает, кто она есть, но также не может идентифицироваться с представлениями других о ней, и поэтому она смертельно беззащитна, психологически обнажена, убийственно разъярена и одинока[21]. У нее нет стабильных внутренних объектов, нет людей, в чьих глазах она может представить себя реальной и целостной, никого, кто, по ее представлению, «видел» бы ее желанной[22].

Точно так же другие становятся неузнаваемыми для нее. Эрзилия говорит Франко, своему бывшему любовнику:

---

[19] Ibid., p. 146.

[20] Эрзилия пытается объясниться с Людовико. «Пожалуйста, хотя бы — хотя бы позвольте мне быть ею. /…/ Девушкой, которую Вы представили, когда узнали мою историю. Если бы только я могла — если б мне было можно быть кем-то сколько-нибудь значимым, когда-то, как Вы сказали. Позвольте мне быть девушкой, которую Вы вообразили. Мне как я есть, вот такой вот». Но затем Эрзилия очерчивает свое затруднительное положение, добавляя: «Похоже, Вы всегда каким-то образом предаете меня, потому что видите ее, а не меня. /…/ Это мне не хотелось продолжать жить. На меня валились все несчастья. Я думаю, у меня есть право быть той девушкой в романе, который Вы напишете» (p. 145).

[21] Как она говорит Людовику и Франко, бывшему любовнику: «Послушайте, вы что, хотите обречь меня вечно быть той девушкой, которую я пыталась убить? Или же вы оставите ее в покое, и ее, и причину, по которой она пыталась убить себя? Она была Эрзилией, но то, что она сказала, больше ничего не значит ни для вас, ни для меня» (p. 175). Эрзилия обнаруживает, что не может видеть себя во Франко, не может ощущать никакой стойкой связи между ними.

[22] Когда Эрзилия говорит, что хочет уйти, ясно, что она не представляет, куда. «Исчезнуть — чтобы улица поглотила меня! Не знаю!» (p. 167).

> «Из-за того, что ты — ты не можешь понять, какое это ужасное потрясение, когда моя жизнь вот так предстала перед моим взором... я полностью изменилась... Я вижу себя в воспоминаниях незнакомкой, и это не я»[23].

Эрзилия говорит Франко: «Моя неконтролируемая ярость возникла только потому, что ты так упрямо отказываешься понять меня»[24]. Поскольку стыд порождает фантазии о себе и других, Эрзилия должна постараться понять, насколько ее фантазии бессильны. Ее слова звучат как слова пациентов, охваченных стыдом, смущенных, яростных и страдающих из-за того, что они чувствуют себя иными людьми, из-за того, что аналитик злит их, «намеренно» отказываясь их понять. Подобные чувства усиливают болезненные фантазии о том, кем нас воображают другие. Человек беспомощен и болезненно «подцеплен» суждениями окружающих (например, аналитика). Он отдан на милость других, на которых нельзя положиться, чтобы собрать себя воедино. Окружающие насмехаются над самостью, которую, как предполагает сам человек, они должны увидеть.

Неспособная облечь себя в глазах других, Эрзилия чувствует себя невыносимо уязвимой, обманутой и беспомощной. Но ее нагота есть нечто большее. Она также означает потребность обманывать и лгать, бежать в укрытие (как в «Правилах игры»). В конце пьесы умирающая Эрзилия, приняв смертельную дозу лекарств, обращается ко всем. «Видишь?» — говорит она, глядя на Франко и делая «еле заметный жест руками, показывающий без слов причину, почему все измученное человечество должно лгать». Затем, атакуя своих мучителей их же собственным оружием, разоблачая их попытки прикрыться, зная, что она умирает, она говорит свои последние слова — соображения относительно лжи.

---

[23] Ibid., p. 176.

[24] Обвинив других в том, что они живут в мире фальши и выдумки, Эрзилия вскрикивает: «Нет, это не настоящая жизнь. Это то, от чего я пыталась избавиться, но оно меня не отпустило. (Впадает в истерику.) Оно вонзило в меня свои зубы и не отпустило меня; как мне уйти? куда я пойду?» (p. 177).

> «Вот зачем я лгала! Просто чтобы прикрыться. /…/ Я хотела сделать себе прекрасное платье /…/ на смерть /…/ свадебное платье. Но только чтобы умереть в нем, /…/ умереть в нем /…/ и все. /…/ Просто немного грусти от всех вас — этого было бы достаточно. /…/ Ну, хорошо! Нет! Я не смогла получить даже этого! Сорвите его! Уберите его от нее! — Нет! Она должна умереть нагой! Неприкрытой, /…/ опозоренной, /… / презираемой. /…/ Я больше никогда не хочу ни слышать, ни видеть ни одного человека»[25].

В данной главе я причудливо продвигался от обсуждения функции одежды и украшений к пластической хирургии и, наконец, к дезориентации, стыду и ярости, вызванной невыносимым чувством уязвимости. В мире Пиранделло, так же, как и в мире пациентов, склонных переживать стыд, не только люди кажутся нестабильными, но и реальные события тоже, их нельзя объяснить и на них нельзя положиться. С учетом базового несоответствия памяти и опыта, «реальные факты» становятся гораздо менее важными, чем то, каким образом о них говорят, чем страдания и смятение, вызванные несовпадениями. Увидев перед собой свою жизнь, отпрянув в ужасе, не желая узнавать себя, испытывая крайний стыд из-за самости, которую видят другие, и чувствуя дикую ярость по поводу того, что именно они видят — человек прибегает к маскировке и обману, что, в свою очередь, создает нечто, толкуемое как реальность.

Писатель Салман Рушди, приговоренный в Иране к смерти за свои произведения, пишет о том, как он чувствует себя заключенным внутри метафоры, изолированным в

> «пузыре, в котором я одновременно беззащитен и заперт. Пузырь плывет над и через весь мир, лишая меня реальности, доводя меня до степени абстракции. Для многих я перестал быть человеком. Я стал проблемой, источником беспокойства, “вопросом”».

Однако, в отличие от Эрзилии, Рушди может преобразовать боль, исходящую одновременно от уязвимости и стыда, рассказывая

---

25 Ibid., p. 206–207.

истории[26]. Рушди продолжает: «Те, кто не имеют власти над историей, определяющей их жизнь, кто не может пересказать ее, передумать ее, вскрыть ее противоречия, шутить над ней и изменять ее с течением времени, фактически являются беспомощными, поскольку у них не может быть новых мыслей...»

Это именно то, чего не может сделать Эрзилия, поскольку она воспринимает свою исключенность и наготу слишком серьезно, она не может с этим играть, никакое приукрашивание невозможно. Все, что она может сделать — это положиться на выдуманный Людовико ее образ, и это доверие убеждает нас в том, что она абсолютно никто для самой себя. Она обращается к другим персонажам, но и они не могут предоставить ей какую-либо узнаваемую версию образа ее самой. У нее нет никакого украшения или защиты, чтобы облачиться в глазах других. Тем не менее, она пытается найти в том, как ее видят окружающие, нечто такое, чего не находит в себе самой. «Ведь надо чай, чтоб модным быть, / В придачу к сахару сластить»[27].

---

26 Рушди говорит: «Наша жизнь учит нас тому, кто мы есть. Мне тяжело далась эта наука: когда ты позволяешь чужому описанию реальности занять место твоего — и такие описания просто сыпались на меня от консультантов по безопасности, правительств, журналистов, архиепископов, друзей, врагов, мулл,— можно спокойно умирать». New York Times Book Review, 1996.

27 Мэтью Грин (1696–1737), английский поэт, автор поэмы, озаглавленной «Сплин», пишет:

«Бывает, я принаряжусь
И к дамам поболтать сажусь;
Прощай, серьезности доспех!
Тебя заменит дерзкий смех. /.../
Ах! у невестиной подружки
корсет не сходится на брюшке!
У той — в полпальца слой румян,
У тех — возвышенный роман,
Картежник камушков запас
Несет в залог который раз. /.../
Ведь надо, чай, чтоб модным быть,
В придачу к сахару сластить».

ГЛАВА 10

Плачущие глаза, зрячие слезы
Травма, скорбь и эдипальный стыд

Как и физическое, психическое в реальности не обязательно то, чем кажется. Однако нам будет приятно узнать, что коррекция внутреннего восприятия не будет представлять такой большой сложности, как коррекция внешнего восприятия, что внутренние объекты менее непостижимы, чем внешний мир.

Зигмунд Фрейд

Я начал эту книгу с описания положения Эдипа, который не может видеть ни своего прошлого (брошенный своими родителями и оставленный умирать), ни своей судьбы (женившись на матери и убив своего отца)[1]. Следовательно,

---

[1] Фрейд отмечает:

«Подобно тому, как Кант нас предупредил, чтобы мы всегда принимали во внимание субъективную условность нашего восприятия и никогда не считали наше восприятие вполне тождественным с неподдающимся познанию воспринимаемым, так и психоанализ предупреждает нас, чтобы мы не отождествляли восприятие сознания с бессознательным психическим процессом, который является объектом этого сознания. Подобно физическому, и психическое не должно быть в действительности непременно таким, каким оно нам кажется, но мы рады будем узнать, что корректура внутреннего восприятия не представит такой большой трудности, как внешнего, что внутренний объект легче познать, чем внешний мир» (Freud, 1915b, p. 171).

он отыгрывает то, чего не может понять, и его действия оказываются гибельными. Увидев, наконец, то, что он сотворил, Эдип охвачен стыдом и выкалывает себе глаза.

Концепция Эдипова стыда включает унижение (обратите внимание на этимологию слова*) оттого, что родители пытались убить его в младенческом возрасте, оттого, что он был лишен семьи, оттого, что он одинок и непризнан с самого рождения. В качестве реакции на подобное унижение он отыгрывает чувства эдипального соперничества, покончив со своим отцом и женившись на матери. Как я уже предполагал, эдипальный стыд развивается в дисфункциональных семьях, где конфликты между родителями и детьми скорее избегаются, нежели признаются, где сами конфликты часто воспринимаются как постыдные и унизительные, где стыд ребенка за неудачи родителей способствует развитию скрытности и всемогущих фантазий ребенка о защите родителей, и где родительская ответственность становится непонятной и подорванной. В подобных семьях дети начинают бессознательно повторять модели неудач и унижения.

Несмотря на то, что он делает, Эдип не более чем заложник Судьбы. Он играет ей на руку, пытаясь ее избежать, и навлекает на себя ужасное, унизительное чувство поражения. Эдипов стыд в истории об Эдипе — это не только стыд от беспомощности и неспособности видеть, но также оттого, что Эдип не осознавал свою покинутость и всю жизнь не знал, кто он такой. Это слабое место, постижение которого вызывает у него острое неприятие самого себя. Как и Адама, Эдипа определяет то, чего он не знает и не увидит, то, чем он не является. Трагично, что Эдип не может с этим смириться, поскольку он фактически не знает, кто он[2].

---

* Англ. *«mortification»* этимологически связано с *«more»* (лат.) — «смерть».— *Примеч. пер.*

[2] Как замечает Сартр, «мы будем придавать другому посредством стыда несомненное присутствие» (курсив мой. — *Б. К.*). «Другой, к тому же, конституирует меня как объект не для меня, но для себя»,— продолжает он (Sartre, 1964, p. 251). Затем Сартр приводит следующий пример. Когда я слышу шаги за спиной и чувствую беспокойство, я реагирую не на осознанную мысль, что вот идет некто, и он может быть опасен, но на восприятие своей уязвимости, что меня видит кто-то, кого я не «вижу» в самом широком смысле слова, включая все, что я только могу вообразить. «Это значит,— говорит Сартр о стыде,— что я уязвим,

Выше я описал множество вариантов эдипального стыда. Естественно, существует много частичных совпадений между эдипальным стыдом и эдипальной виной. Однако, я надеюсь, мне удалось показать, что эдипальный стыд имеет свою собственную динамику. В отличие от эдипальной вины, обычно вызывающей злость, соперничество и возможный триумф над родителем того же пола (и, соответственно, тенденцию его защитить), эдипальный стыд вызывает чувство неудачи, унижения, никчемности, а также желание стать невидимым. Конфликты, присущие эдипальной вине (например, между враждебностью и стремлением защитить), хорошо описаны в психоаналитической литературе, поскольку их легче определить; но конфликты, связанные с Эдиповым стыдом, подобно букве *А*, запечатленной в плоти умирающего Димсдейла — героя Готорна[3], сложнее распознать, включая и вызываемые ими чувства бесполезности, неизбежного поражения, изоляции, ярости и безнадежности. Кроме того, стыд из-за неверного суждения снова пробуждает к жизни призрак человеческих ограничений. Как заметил Монтень в своем эссе «О неопределенности наших суждений», наши суждения, так же, как и мы, содержат в себе большую долю случайности.

Эдипальный стыд может быть мучительно болезненным. Чтобы избежать этой боли, некоторые вдаются в крайности и создают в фантазиях некую невидимость. Однако ощущение невидимости приносит с собой убежденность в том, что собственные чувства не имеют значения и они непередаваемы. Как только

что я имею тело, которое может быть ранено, что я занимаю место и ни в коем случае не могу избежать пространства, в котором я беззащитен, короче говоря, я рассматриваюсь» (p. 235). Такая рассматриваемость создает других как «внутреннее кровоизлияние», некое «внутреннее истечение» (p. 233).

[3] Персонаж из «Алой буквы» Готорна (Hawthorne, 1850). См. (Dolis, 1993) и (Adamson, 1999), где изучение темы стыда в «Алой букве» проведено особенно глубоко и тщательно. В работе (Kilborne, 2001) я предполагаю, что стыд преподобного Димсдейла менее видим и более разрушителен, чем стыд Гестер Прин, который она может публично демонстрировать — алую нашивку. И тот, и другой стыд укоренены в бессознательных конфликтах, но стыд Димсдейла менее выносим, поскольку менее подлежит демонстрации, чем стыд Гестер; на эту мысль наводит намеренно двусмысленное описание Готорном смерти Димсдейла.

человек почувствует себя обреченным быть невидимым, последующая тревога и изолированность могут стать невыносимыми, и это подрывает человеческое достоинство. Тогда человек становится зависимым от ожидаемой, переживаемой и надуманной слепоты окружающих, чтобы спрятать собственную невидимость.

Герои Пиранделло тщетно пытаются контролировать то, как их видят другие, и терпят жестокое поражение в своих попытках быть признанными. Алиса не может найти точку опоры в окружающих, так как видит, что размеры постоянно меняются. Она терпит поражение от рук Королевы, которая меняет правила игры в крокет, как ей заблагорассудится, и в итоге хочет обезглавить Алису. Филби теряется в паутине собственного обмана, и ему грозит поражение и унижение, независимо от того, куда он пойдет (т. е. от того, раскроют ли его англичане или русские). В «Правилах игры» ле Шеснай напоминает свои механические игрушки, ограничивая себя рамками определяемой внешним обликом роли. Жюре не соответствует облику героя, и его убивают. Сатана Мильтона, поверженный и униженный изгнавшим его Богом, может лишь ожесточиться, жаждать мести, завидовать и переживать отчаяние, потеряв все идеалы своего Супер-Эго. Эрзилия убивает себя, потому что не чувствует, что ее кто-либо видит, и неспособна облечь свою наготу в какую-нибудь передаваемую форму. В каком-то смысле все это похоже на то, как кончил Нарцисс. Сюзен исчезает, когда она не может представить миру лицо, которое она «видит» и находит приемлемым. Сэму снится, что он чувствует себя маленьким в огромном просторном месте, что он является неприметным пригородным поездом, которого затмевают большие железнодорожные экспрессы. Точно так же де Кирико видит своего отца в образе огромного допотопного человека, по сравнению с которым он, конечно же, карлик. Неспособный конкурировать, голодный артист Кафки исчезает незамеченным, а его место занимает лоснящаяся мускулистая пантера. Главные герои произведений Гоголя «Нос» и «Шинель» стремятся к чинам и должностям, под которыми нет ничего, и которые, когда это раскрывается, высмеивают их ощущение своей полной и жалкой ничтожности.

Регрессия, стыд и травма: Ференци и Фрейд

Я продемонстрировал, как темы эдипальных соперничества, конфликтов и стыда появляются в снах Фрейда и как озабоченность Фрейда агрессией и виной иногда помогает избежать стыда и эдипального поражения[4]. Один из примеров подобной динамики можно увидеть в его отношениях с Шандором Ференци, который пострадал от нечувствительности Фрейда к обратной стороне эдипальных мучений. Критикуя Фрейда за то, что тот не позволил ему исследовать свои чувства «слабости и ненормальности», Ференци пишет[5]:

> «Мой собственный анализ не мог продвинуться достаточно глубоко, потому что мой аналитик (имеющий, по его собственному признанию, нарциссический характер), с его твердой решимостью быть здоровым и с антипатией по отношению к любой слабости или отклонению от нормы, не мог проследовать за мной в иные глубины и ввел “обучающий” этап слишком быстро»[6].

Важно, что 21 июля 1932 г., ровно за месяц до того, как Ференци официально отказался от должности президента Международной

---

4 В данном разделе подвергается переработке материал, использованный в: Kilborne (1998a).

5 The Clinical Diaries (Ferenczi, 1985, p. 62).

6 Ференци (Ferenczi, 1985) следующим образом развивает данную критику Фрейда в своей дневниковой записи от 1-го мая 1932-го года [«Кто безумен, мы или пациенты? (дети или взрослые?)»]: «Совершив это открытие (что истерики лгут), Фрейд больше не любит своих пациентов. Он вернулся к любви к своему упорядоченному и взлелеянному Супер-Эго (дополнительным доказательством чему служит его антипатия и уничижительные замечания по отношению к психотикам, первертам и вообще всему, что “слишком ненормально”)». И затем Ференци наносит свой удар. «Терапевтическая методика [Фрейда], так же, как и его теория, подвергается все большему [влиянию] его интереса к порядку, характеру, замещению плохого Супер-Эго лучшим; он склоняется к педагогике» (p. 93). Не обнаружив у Фрейда желания или готовности признавать недостатки, Ференци, восприимчивый к стыду и нарциссическим ранам, пишет о необходимости для аналитика признавать недостатки.

психоаналитической ассоциации, тем самым обозначив свой окончательный разрыв с Фрейдом, он сделал запись «О чувстве стыда» в своем клиническом дневнике. Он с ужасом предвкушал поражение и полное отстранение со стороны Фрейда в результате их противостояния, что на самом деле и произошло. Несколько дней спустя (27 августа 1932 г.) Фрейд написал Айтингону, что «отказ Ференци (от поста президента МПА) был невротическим проявлением враждебности к своему отцу и братьям, чтобы сохранить регрессивное удовольствие от исполнения роли матери по отношению к пациентам»[7]. С этого момента Фрейд очень отдалился от Ференци. Когда в сентябре того же года Ференци остановился в Вене, чтобы прочитать Фрейду свой труд «Смешение языков между взрослым и ребенком», тот попросил его не публиковать эту работу и, как будто специально, чтобы унизить Ференци присутствием нежеланного свидетеля, позаботился о том, чтобы на встрече присутствовал Брилл[8]. Впоследствии Фрейд отрицал, что сделал что-либо, чтобы причинить зло Ференци, безоговорочно считая чувство обиды Ференци еще одним свидетельством того, что тот был неадекватен[9].

Инстинктивное желание закрыться и спрятаться, переживание стыда включают механизмы защиты от того, что *другие увидят нас* в регрессии, *увидят нас* травмированными, *увидят нас* чувствующими беспомощность и так далее. Ослепленный динамикой поражения и унижения, к которой первоначально подталкивал его Эдип[10], Фрейд не смог распознать эдипального стыда

---

7 Цит. по: Bonomi (1999).

8 См. превосходное обсуждение этого эпизода у Бономи.

9 Стыд и унижение Ференци, вызванные необходимостью получать отклик и поощрение от Фрейда, а также его (Ференци) неспособностью так сообщить Фрейду свою боль, чтобы тот ее понял, возможно, способствовали развитию им концепции взаимного анализа.

10 Важно также то, что Ференци в «Смешении языков» называет «нежностью». См. Blum (1994). Частично вследствие попыток преодоления своих личных проблем Ференци сосредоточился на понимании природы детской травмы и детского унижения и осознал, насколько для проработки такой травмы значима регрессия и, соответственно, насколько важно для аналитика распознавать, что́ в аналитической ситуации способствует ее воспроизведению, а не проработке. В частности, Ференци стремился описать регрессию (что бы ни подразумевалось под «регрессией») эмпирически, вкупе с постыдными, регрессивными страхами отлучения от аналитика, обостренными его взаимоотношениями с Фрейдом.

Ференци. Нарциссизм Фрейда (и его отстаивание собственной позиции как лидера психоаналитического движения) помешал ему осознать идеализацию со стороны Ференци и увидеть его обиду.

Неподконтрольные уши и социально-политический контекст эдипального стыда

То, что истолковывается как «внешняя реальность» (читай «облик»), может легко быть использовано в целях вытеснения для защиты от внутренних переживаний. Чем больше подавляются внутренние переживания, тем с большим подозрением индивид к ним относится, тем больше он зависит от облика и тем сильнее тенденция ошибочно принимать облик за реальность. В нашей культуре потеря связи с внутренним миром замаскирована, неправильно истолкована и лишена естественности, рационалистически объяснена как саморазвитие, свобода или независимость, а с другой стороны осуждена как «отчуждение», «поколение Я или «культура нарциссизма»[11]. Жалобы пациентов на отчужденность, пустоту, бездушие и изоляцию указывают на разобщенность внутренних индивидуальных фантазий и коллективно принятых восприятий. Например, для Соединенных Штатов перенести трагедию войны во Вьетнаме было неизмеримо сложнее, поскольку те, кто воевал, не могли свободно требовать почестей за участие в боевых действиях. Имела место лишь малая степень внешнего признания внутренних конфликтов и борьбы.

Одним из последствий стыда является деформация возможностей коммуникации и воображения. В отличие от Рушди, у многих людей нет в распоряжении такой коллекции историй. Тревога по поводу внешнего облика способствует подавлению, даже в таких неожиданных местах, как Диснейленд, где «инженеры воображения» производят «веселье» и «счастье» в качестве реальности, востребованной больше, чем любые другие чувства. Конструируя среду, миры Диснея подавляют человеческую трагедию и беспомощность, усиливая неспособность чувствовать боль.

---

11 Lasch (1978).

Интересно сравнить феномен Диснейленда с подделкой фотографий под нажимом Сталина[12]. В фотографиях, как дополнение к политическим репрессиям Сталина, выражается психологическое вытеснение, тщетная защита от стыда и садомазохистический импульс контролировать свой облик в целом. Сорокадвухлетний Сталин остро критикует художника, который нарисовал его портрет, написав: «Это ухо говорит о том, что у художника не очень хорошо с анатомией», и еще: «Это ухо просто кричит, орет против анатомии». Перед нами Сталин, оскорбленный видом своего собственного уха, от которого он не может избавиться, следуя принципу «если твой глаз раздражает тебя, вырви его». Точно так же фотографию за фотографией Сталин заставляет подделывать, искажать, корректировать, а если это не помогает, то уничтожает их. Видоизмененная Сталиным, политическая необходимость изменила человеческое и политическое окружение, «оставив дыры в пространстве, очевидно необъяснимый пробел в тесном ряду коллег». На рисунках и портретах Сталин выглядит мудрым и ярким, затмевая всех остальных значительностью, в то время как на самом деле он «маленький и хитрый, рябой и смуглый, ничуть не выделяющийся из толпы»[13].

Гнев Сталина по отношению к собственному уху заставил Татьяну Толстую задаться вопросом, почему ухо воспринимается как обидчик. Во-первых, говорит она, «мы не знаем своих ушей» и, как правило, не рассматриваем их в зеркале как часть нашего образа. Во-вторых, «мы не контролируем свои уши. В отличие от глаз, рта или волос мы не можем изменить их с помощью косметических средств или отпустив на них усы или бороду». В-третьих, о чем хорошо известно криминологам, у каждого человека уши уникальны и специфичны, как и отпечатки пальцев. В-четвертых, существует русская пословица о том, что животное выдают его уши. В грузинской сказке у короля растут ослиные уши (у правителя Мидаса тоже ослиные уши), которые он от стыда прячет под повязкой. Об этом знает лишь брадобрей, пообещавший никому не рассказывать. Не выдержав, он прокричал секрет в полый камыш, из которого, спустя некоторое время, один пастух решает

---

12 См. Commisar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia (King, 1997).

13 Цит. по: Tolstaya (1998).

сделать дудочку. Но, только заиграв, дудочка раскрыла секрет всему миру. Так же, как охваченные стыдом пациенты, о которых я говорил, Сталин, очевидно, прожил всю свою жизнь в страхе быть разоблаченным, этот ужас побуждал его к жестокости и садизму и привел к тому, что он беспощадно подверг чистке не только прошлое, но, что еще хуже, и будущее[14].

Облик и попустительство

Английское слово *shame* (стыд) происходит от староверхнегерманского корня *scama* (прикрывать себя). Стыд — это «прикрытие, маска». В современном немецком слово *schemen* означает «тень» или «привидение». Мы неоднократно имели возможность наблюдать, что попытка скрыть стыд представляет собой стыд самого стыда[15]. Даже если это отчасти удается, все же такой маневр, вероятнее всего, не изменит ни интенсивности переживания стыда, ни того, как он используется для оценки других чувств. И действительно, имплицитная тщетность попыток спрятать стыд от самих себя стоит за этимологией слова *connive* (потворствовать, попустительствовать), происходящего от латинского *connivere*, что означает закрывать глаза. Здесь вы можете вспомнить сон Фрейда, когда ему было сказано «закрыть глаз», что было сговором с самим собой и попустительством.

Попустительство и самообман очень схожи, оба явления важны для понимания подавления. Когда мы представляем, как окружающие видят нас, и это противоречит тому, как нам хотелось бы выглядеть в их глазах, то данные противоречия резонируют с несоответствием между тем, кем мы себя чувствуем, и тем, кем, по нашему мнению, другие люди хотят нас видеть. Человеку свойственно желание подавить эту «душевную наготу», о которой говорит Мильтон в «Потерянном рае», особенно принимая во внимание динамику неведения, невинности и обмана. Чтобы бессознательный стыд не был разрушительным, необходимо допускать, что эти внутренняя нагота и слепота могут быть распознаны.

---

14 Ibid.

15 Mask of Shame (Wurmser, 1981, p. 302).

Парадоксально, нам необходим опыт переживания этих противоречий и стыда, чтобы сопереживать другим, чтобы бороться с силами подавления, а так же чтобы быть понятными для самих себя[16]. В этом отношении нарциссизм представляет «слишком полное» господство стыда-как-вытеснения, которое, если оно оказывается чрезмерно сильным по степени воздействия, ведет к мазохистическому исчезновению самости, о чем говорил Кьеркегор. Как мы не раз встречали у Пиранделло и наблюдали в клинических примерах, люди, пораженные патологическим нарциссизмом, чувствуют, что находятся под угрозой исчезновения, и полагаются на облик так, что это не может не противоречить их идентичности. Отсюда сложность дилеммы стыда. Чем больше человек стыдится, тем больше, в силу самого этого факта, он зависит от собственного понимания того, как его видят другие, а также от тех, кто его видит.

Как сказала одна пациентка, если бы ее возлюбленный был более искусен в обмане, у нее не было бы нужды не доверять ему, ее разочарования были бы менее значительными, а ей самой не пришлось бы испытывать боль оттого, что она не знает, кто она такая (т. е. она не узнала бы, что не знает). Она почувствовала потребность исчезнуть, чтобы избежать стыда, связанного с ощущением отсутствия. Явные несоответствия между тем, каким человек себя ощущает, и тем, как его воспринимают (будь то в реальности или в фантазиях), неизбежно ведут к фантазиям об исчезновении. Лучше уж быть никак не воспринимаемым. Лучше исчезнуть, умереть.

Невыносимый трутень: Самсон-борец

Эдип вынужден ощутить всю силу своего стыда, поняв, что, будучи оставленным в младенческом возрасте, он не мог видеть своей судьбы и не ведал о том, что идет к своей гибели. Точно так же слепой Самсон-борец Мильтона, поскольку сам Мильтон был слеп, более ярко должен выразить свою слепоту, каким-то образом сделав ее видимой для других. Однако это вызывает у него

16 Сартр (Sartre, 1964) пишет, что мы распознаем существование других благодаря беспокойству, причиняемому стыдом.

крайнюю степень отвращения к самому себе[17]. «Увидев» сложность своего положения, слепой Самсон обрушивается на себя с испепеляющим презрением.

«Я жальче, чем последний из людей,
Чем червь — тот хоть и ползает, но видит;
Я ж и на солнце погружен во тьму,
Осмеянный, поруганный, презренный.
В тюрьме и вне ее, как слабоумный,
Не от себя, но от других завися,
Я полужив, нет, полумертв скорей.
О, мрак среди сиянья, мрак бескрайний,
Затменье без просвета и надежды
На возвращенье дня!
О, первозданный луч и божье слово;
«Да будет свет. И стал повсюду свет!» —
Зачем оно ко мне неприменимо?
Луч солнца для меня
Утратил прежний блеск,
Поблекнув, как луна».

Самсон понимает, что именно он сделал, чтобы навлечь на себя такой невыносимый позор.

«/…/ Дай мне здесь остаться,
Чтобы мой грех — позорную болтливость
Заслуженною карой искупить.
Чужую тайну безрассудно выдать,
То, что нам друг доверил, разгласить
Есть гнусность, за которую от нас
Отшатываются с презреньем люди,
Якшаться не желая с болтунами,
Чей лоб печатью глупости клеймен.
Чем могу я, ослепленный,
Поруганный, раздавленный, бессильный,
Полезен быть народу своему

---

17 «Самсон-борец» (строки 73 и далее).

И делу, мне порученному небом?
Не тем ли, что сидеть у очага
Как трутень буду, жалость возбуждая
В прохожих людях...»[18]

Превратившись в постыдный объект, невыносимого «трутня», возбуждающего жалость, он не испытывает к себе ничего, кроме презрения, ощущаемого им со стороны окружающих. «Ты стал (О, худшая из тюрем) / Темницей самому себе». Его стыд невыносим, поскольку он очевидный и публичный, и его позор доступен всеобщему обозрению, как позор некогда великого общественного деятеля.

Стыд, исчезновение и травма

Серьезная травма вызывает переживания невыносимой беспомощности и страха. Естественной реакцией на это является стыд. Стыд из-за ощущения подобной беспомощности и стыд за те родительские фигуры, которые заставляют человека чувствовать себя подобным образом[19]. Лучше притвориться, что ничего не происходит, даже если стыд является единственно доступным способом ориентироваться в реальности. Когда остальные начинают верить

---

[18] Строки 561 и далее. Ранее в поэме хор стенает:
«Что ему тяжелей —
Рабство иль слепота,
Эта тюрьма в тюрьме,
Где беспросветен мрак?
Зрячий порой напрасно сетует,
Что дух его — пленник плоти.
Нет, лишь душа того, чье зренье отнято,—
Подлинно узница,
Замкнутая в ночи телесной,
Коей скончанья нет,
Ибо внешний не может свет
Вспыхнуть там, где навек
Внутренний свет померк» (строки 155 и далее).

[19] Мелвилл писал о своей семье: «Когда возникала опасность, что имя семьи может оказаться запятнанным, семья смыкала ряды и делала вид, что ничего неприглядного не произошло» (цит. по: Adamson, 1997, p. 14).

в это притворство, то в центре существования самого человека образуется ужасная пустота. Страх, связанный с мыслью о том, что окружающие могут увидеть, усиливает преграды на пути установления взаимоотношений с людьми. Вспомните строчки из «Моби Дика»:

> «Зови меня Ишмаэль. Несколько лет тому назад — неважно как именно давно — не имея денег в кошельке и не находя ничего интересного на берегу, я подумал, что поплаваю немного под парусами и посмотрю на воды океана. Вот так я отгоняю хандру и разгоняю кровь»[20].

То, как мы «отгоняем ярость и разгоняем кровь», зависит, по крайней мере, отчасти, от нашей способности понимать и работать со своим стыдом, устранять в достаточной степени бессознательный стыд, чтобы не препятствовать работе горя и потери. В случаях серьезной травмы в детстве тело помнит, а разум забывает, как улыбка без кота в «Алисе»[21]. Защищаясь, младенец, который не может вынести чувства уязвимости и зависимости от кого-то, причиняющего ему боль, идентифицирует себя с агрессором[22]. Такая идентификация с агрессором служит мазохистическим целям, а также является компенсацией перенесенного исчезновения самости. Как заметил Ференци, «слабая и недостаточно развитая личность реагирует на неожиданное неприятное событие не защитой, а исполненной тревогой идентификацией и интроекцией

---

20 Moby Dick, or the Whale (Melville, 1988, p. 3).

21 Ференци (Ferenczi, 1985) пишет: «Человек расщеплен на психическое существо чистого знания, что наблюдает за событиями извне, и совершенно бесчувственное тело. Покуда это психическое существо достижимо для эмоций, оно обращает свои интересы к тем чувствам, которые единственно оставил после себя процесс, а именно — к чувствам нападающего» (p. 104).

22 Ференци пишет: «Обделенность любовью и полное одиночество вместе со своими потребностями в любви перед плотным и подавляющим большинством вызывают стыд и вытеснение (невроз) у так называемых нормальных детей». Далее он продолжает: «Психика, исключительная функция которой — ослаблять эмоциональное напряжение и избегать боли, в момент гибели собственной личности словно бы автоматически перенаправляет свои функции облегчения боли на страдание, напряжение и страсти нападающего, единственного существа, обладающего чувствами, то есть — отождествляется с ними», ibid.

представляющего угрозу человека или агрессора». Таким образом, в осознании того, что именно происходит, присутствует глубокий стыд, стыд из-за соучастия, в которое травмированный ребенок невольно оказался втянут вместе с ответственными за его беды людьми[23]. Когда ее поразила болезнь глаз, Сюзен почувствовала себя невидимой, поскольку она не могла видеть и не могла думать о том, что другие видят ее. Ее чувство невидимости оказалось неэффективной защитой: оно не оградило ее. Вместо этого она почувствовала, что ее невидимость отвергает сам факт ее существования. Когда контр-фобическая потребность Сюзен видеть наталкивается на препятствие, то она становится жертвой ранних страхов полной и унизительной беспомощности. Таким образом, может показаться, что страхи исчезновения используют защитные механизмы, чьи оградительные функции больше не действуют или ощущаются как прискорбно недостаточные.

Марк, который ребенком все время ощущал страх исчезновения, отвергнутый и «не-видимый» родителями, сказал о связи между удивлением и фантазиями об исчезновении.

> «Исчезновение имеет отношение к безопасности. Как только начинаешь бороться за свое место, получаешь наказание, какое-то физическое наказание, например, бьешься головой о машину, когда садишься. Можно стукнуться или удариться, удариться очень больно. Это невозможно описать словами. Очень пугающе. Хуже всего то, что это случается абсолютно неожиданно. Всегда неожиданно. Если бы вы знали, что это случится, то вы могли бы это предупредить. Но это происходит, и оказывается просто сокрушительным».

Другой пациент видел сон, выражающий ужасающее пренебрежение и нераспознанную опасность.

> «На улице был ребенок, который оказался в опасности. Мать выбежала туда, чтобы спасти его, при этом оставив своего собственного ребенка без внимания и присмотра. Затем кто-то пытается успокоить сильно плачущего мла-

[23] Ibid., p. 163.

денца. На младенце своего рода костюм кота, но оформленный как Статуя Свободы. Однако, хотя младенец затих, эта женщина не сообразила, что она случайно надела на рот и нос младенца пластиковый пакет в виде маски и что ребенок задыхается. Она поняла это и сняла пакет/маску. Младенец был почти мертв».

Мать не замечает, что надевает пластиковый пакет на ребенка, и тем самым душит его. Когда же она это замечает, то ребенок почти мертв. В анализе этой женщины наличествует множество подобных образов, в которых она не видит и не может видеть многих вещей. Одной из ассоциаций к этому сну предшествовали слезы, которые она не могла связать ни с чем конкретным. Эту ассоциацию пациентка выразила в форме ощущения, что она никогда не была тем человеком, каким ее хотел видеть отец, и что ее матери вообще не было дела до того, кем она хотела быть. С четырехлетнего возраста она помогала слабым и больным животным — птичкам, белкам и кошкам. Когда она повзрослела, к их числу прибавились голуби, цыплята и бездомные собаки. Она не могла видеть того, на что не смотрели ее родители, даже если это была она сама. Задыхающийся младенец исчезает из поля зрения ее матери, а также из ее собственного взрослого сознания, поэтому она сосредоточилась на помощи животным, даже и не подозревая, что за ними стоит умирающий ребенок.

В своем обычном стиле Пиранделло сравнивает травму с вызреванием посредством повреждения. Фрукты, сорванные для продажи слишком рано, намеренно повреждаются, чтобы они выглядели спелыми. «И именно так мой дух, еще зеленый, обрел свою зрелость»[24]. Когда с беспомощным ребенком жестоко обращаются и его страдания превышают пределы способности понимания его маленькой личности, то ребенок оказывается *«вне себя»*, он переходит в состояние «несуществования», исчезает[25]. Детская травма затрудняет выход из эдипальных конфликтов, иногда приводя к фантазиям о психическом исчезновении и к тревоге по поводу облика. В своем ярком и открывающем широкие перспективы труде о самообладании

---

[24] The Late Mattia Pascal (Pirandello, 1964, p. 47).
[25] The Clinical Diaries (Ferenczi, 1985, p. 32–33).

Лео Рэнджел отмечает, что самообладание — это «защита от переживания стыда, противовес тому травматическому состоянию, когда вас стыдят, презирают, высмеивают», и, как таковое, самообладание тесно связано с тем, что тебя видят. В таком случае тревога по поводу облика имеет отношение к известным опасениям: станет ли ясно окружающим твое беспокойство о том, видят ли тебя таким, как надо. Рэнджел проницательно замечает: «Пациенты с тревожностью часто меньше мучаются и обеспокоены самой тревожностью, нежели вопросом «заметно ли это?»[26]

Морис Сендак, больше всего известный, пожалуй, своим произведением «Там, где живут чудовища», пишет о своем смятении, когда мать щекотала его ноги, хотя (или скорее потому что) он злился на нее. «Сейчас я очень боюсь щекотки, и тогда я не мог ее спокойно переносить. Я кричал до тех пор, пока она не переставала. Она не могла догадаться, почему я не понимаю, что она выражает мне свою любовь, и это постоянно причиняло ей боль»[27]. Сендаку было больно чувствовать, что он приносит страдания своей матери, страдая сам[28].

И слеза поведет слепца

С точки зрения фрейдистской концепции ошибочного действия, которая замечательно иллюстрирует идеи данной книги, Макс Бирбом рассказал историю о том, как, когда он был школьником, один мальчик должен был переводить Еврипида и, сомневаясь, предложил (абсолютно неверный) перевод: «И слеза поведет слепца». Эта строка нашла в нем отклик, побудив впоследствии написать вслед за Йетсом:

---

26 Rangell (1954, p. 6).

27 Цит. по: Lanes (1980, p. 18–19).

28 «Что взрослые никогда не чувствуют ничего подобного, что они всегда чувствуют себя правыми, ловкими и проницательными и т. д. Невыносимо быть единственным никчемным человеком в великолепном и образцовом обществе, так что я находил некоторое утешение, выводя из себя моего уважаемого отца или учителя, и тем самым заставляя их косвенно признавать, что они не менее подвержены “слабости, чем их дети» (цит. по: Lanes, 1980, p. 167).

«С одиноких холмов, где бродит Фергус,
Вдоль длинных долин Кунахана
Придет белый ветер беспокойными тропами,
И слеза поведет слепца».

Итак, в заключение данной книги я хотел бы сделать особый акцент на отношениях между стыдом, эдипальными конфликтами, тревогой по поводу облика и печалью. Люди, у которых тревога по поводу облика и страх исчезновения являются характерными чертами взаимоотношений, с трудом дают выход болезненным чувствам (например, печали). Неспособность нарциссической личности реагировать на чувства окружающих заставляет ее отказаться от слез и создает серьезные препятствия процессу скорби, от чего зависит способность переносить потерю и печаль. Также неспособность плакать указывает на некое глубокое чувство безжизненности, следствие жестокого и беспощадного вытеснения, которое является первичной защитой человека от травмы и от стыда за то, что окружающие увидят твои раны. Маттиа Паскаль хотел устранить любое напоминание о себе. Он сбрил бороду и усы, что символизировало трансформацию. Горевание и скорбь, вместе с пониманием эдипальных конфликтов и динамики стыда, а также способы, которыми они укрепляют уверенность во внешнем облике, являются, как я думаю, основополагающими для проработки циклов ядовитого стыда. Таким же образом, неспособность печалиться усиливает не только ядовитый стыд, но и ярость, отчаяние, тревогу из-за внешнего вида, а также побуждаемые стыдом садомазохистические циклы, которые, в применении к общественным деятелям вроде Гитлера или Сталина, могут повлечь за собой непредсказуемые катастрофы.

Чем сильнее фантазии о контроле над внешним обликом (например, в ситуации с фотографиями Сталина), тем сильнее потребность контролировать чувства. Тем более жестокие и подавляющие силы задействуются против печали, тем жестче собственные нормы существования и тем больше человек вынуждает *других* быть такими, чтобы он мог воспринимать их как репрессивную силу (например, супруги или друзья, которые наверняка будут функционировать как подавляющие). Другими словами, тем больше человек будет зависеть от окружающих, чтобы не понимать неприемлемых для него чувств. Эрзилия полагается на других в том, что они

не будут видеть ее, и тогда ей не придется видеть саму себя. Когда она все же открывает себя, то понимает, что умирает, и делает это в ярости, с явным выражением протеста и отчаяния. Сюзен «сломалась», когда не смогла контролировать свой внешний вид, и в итоге обнаружила, что смотрит в зеркало на человека без лица. Сэм, лишившись надежды контролировать собственный облик, фантазировал о своей невидимости, чтобы никто не мог лицезреть его в невыгодном свете, или о том, чтобы быть шпионом — тройным агентом, которого никто не мог бы обнаружить. Однако у динамики стыда есть и другая сторона. Как отмечает Вермсер, стыд может вызвать ощущение героического превосходства.

Чтобы подвести черту истории об Эдипе, позвольте мне привести следующие строки Эндрю Марвелла[29], для которого способность плакать — это способность видеть:

«Сколь мудро это устроенье,
Что для рыданья и для зренья
Одной и той же парой глаз
Природа наградила нас...

Одни людские очи годны
Для требы этой благородной:
Способна всяка тварь взирать,
Но только человек — рыдать...

В бурлящем омуте глубоком
Смешайтесь вновь, поток с истоком,
Чтоб все слилось в один хаос
Глаз плачущих и зрячих слез!»

---

[29] Marvell (1681).

ЛИТЕРАТУРА

Adamson, Joseph (1997). *Melville, Shame and the Evil Eye; a psychoanalytic reading*. Albany: State University of New York Press.

Adamson, Joseph (1999). ed. (with Hilary Clark). *Scenes of Shame; psychoanalysis, shame and writing*. Albany: State University of New York Press.

Adamson, Joseph (1999). Guardian of the inmost me [In] Adamson and Clark (eds.). *Scenes of Shame*.

Anzieu, Didier (1959). *L'auto-analyse de Freud*. 2 vols. Paris: Presses Universitaires de France.

Aristotle [n.d. (1941)]. *The Basic Works* (ed. Richard McKeon). New York: Random.

Armstrong, Francis (1990). Gender and miniaturization: games of littleness in nineteenth century fiction. *English Studies in Canada* 16(4).

Arnheim, Rudolph [1955 (1966)]. A review of proportion [In] Gyorgy Kepes (ed.). *Module Proportion Symmetry, Rhythm*. New York: Braziller.

Arnheim, Rudolph (1977). *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley: University of California Press.

Artemidoros [n.d. (1971)]. *The Interpretation of Dreams (Oneirocritica)* (trans., and commentary Robert J. White). Park Ridge, N.J.: Noyes Press.

Balint, Michael (1968). *The Basic Fault*. London: Tavistock.

Baxter, John (1993). *Fellini*. New York: St. Martin's.

Benedict, Ruth (1946). *The Chrysanthemum and the Sword*. New York: Houghton.

Bentley, Eric [1946 (1986)]. *The Pirandello Commentaries*. Evanston, III.: Northwestern University Press.

Bentley, Eric (1952). Introduction. *Naked Masks; five plays by Luigi Pirandello*. New York: Dutton.

Berenson, Bernard [1953 (1968)]. *Seeing and Knowing*. London: Evelyn, Adams & Mackay.

Bergan, Ronald [1955 (1992)]. *Jean Renoir: projections of paradise*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press.

Bergler, Edmund [1953 (1987)]. *Fashion and the Unconscious*. Madison, Conn.: International Universities Press.

Bergmann, Martin (1997). The tragic encounter between Freud and Ferenczi and its impact on the history of psychoanalysis [In] Rudnytsky et al. (eds.). *Ferenczi's Turn in Psychoanalysis*.

Bion, W. R. (1959). Attacks on linking. *International Journal of Psychoanalysis* 40:308–318.

Bloomer, Kent C. and Moore, Charles W. (1977). *Body, Memory and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

Blos, Peter (1974). The genealogy of the ego ideal. *The Psychoanalytic Study of the Child* 29:43–88.

Blum, Howard (1994). The confusion of tongues and psychic trauma. *International Journal of Psychoanalysis* 75:871–882.

Bokanowski, Thierry (1996). Sandor Ferenczi: negative transference and transference depression [In] Rudnytsky et al. (eds.). *Ferenczi's Turn in Psychoanalysis*.

Bokanowski, Thierry (1998). Entre Freud et Ferenczi: le traumatisme. *Revue Francaise de Psychoanalyse* 52:1285–1304.

Bonnet, Gerard (1996). *La violence de voir*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bonomi, Carlo (1999). Flight into sanity. Jones's allegation of Ferenczi's mental deterioration reconsidered. *International Journal of Psychoanalysis* 80:507–542.

Brabant, E., Falzeder, E. and Giampieri-Deutsch, eds. (1992). *The Correspondence of Sigmund Freud and Sandor Ferenczi* (trans. Peter Hoffer). Cambridge: Harvard University Press.

Brazelton, T. B., Koslowski, N. and Main, M. (1974). The Origins of Reciprocity. The early mother-infant interaction [In] M. Lewis and L. Rosenblum (eds.). *The Effect of the Infant on Its Caregiver*. New York: Wiley (pp. 49–76).

Britton, Ronald (1995). Psychic reality and unconscious belief. *International Journal of Psychoanalysis* 76:19–23.

Broucek, Frank (1991). *Shame and the Self*. New York: Guilford Press.

Busch, Thomas W. and Galligher, Shaun, eds. (1992) *Merleau-Ponty, hermeneutics and postmodernism*. Albany: State University of New York Press.

Caparrota, Luigi (1989). Some thoughts about the function of gaze avoidance in early infancy: a mother-baby observation. *Psychoanalytic Psychotherapy* 4:23–30.

Caputi, Anthony (1991). *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.

Carlyle, Thomas [1908 (1973)]. *Sartor Resartus*. New York: Dutton Everyman's Library.

Carroll, Lewis [1862 (1991)]. My Fancy. *The Complete Illustrated Lewis Carroll* (intro Alexander Woollcott). New York: Gallery Books.
Carroll, Lewis [1865 (1991)]. Alice in Wonderland. *The Complete Illustrated Lewis Carroll* (intro Alexander Woollcott). New York: Gallery Books.
Chasseguet-Smirgel, Janine (1974). Perversion, idealization and sublimation. *International Journal of Psychoanalysis* 55:349–357.
Chasseguet-Smirgel, Janine (1976). Some thoughts on the ego-ideal; a contribution to the study of the «illness of ideality». *Psychoanalytic Quarterly*.
Chasseguet-Smirgel, Janine (1985). *The Ego Ideal*. New York: Norton.
Clair, Jean (1989) *Meduse: contribution a une anthropologie des arts du visuel*. Paris: Gallimard.
Clark, Hilary (1999). Depression, shame and reparation; the case of Anne Sexton [In] Adamson and Clark (eds.). *Scenes of Shame*.
Collins, James (1983). *The Mind of Kierkegaard*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
Darwin, Charles (1872). *The Expression of Emotion in Men and Animals*. London: John Murray.
Demos, E. Virginia (1992). The early organization of the psyche [In] J. W. Bolton, M. N. Eagle, and D. L. Wolitsky (eds.). *Interface of Psychoanalysis and Psychology*. Washington, D.C.: American Psychological Association (pp. 200–232).
Derrida, Jacques (1967). *L'ecriture de la difference*. Paris: Seuil.
Derrida, Jacques (1990). *Memoires d'aveugle*. Paris: Eds de la Reunion des musees nationaux.
Devereux, George (1972). *Ethnopsychoanalyse complementariste*. Paris: Flamarion.
Devereux, George (1976a). *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences*. The Hague: Mouton.
Devereux, George (1976b). *Dreams in Greek Tragedy*. Oxford: Basil Blackwell.
Devereux, George (1980). *Basic Problems in Ethnopsychiatry*. Chicago: University of Chicago Press.
Dickens, Charles (1894). *The Writings of Charles Dickens*. 34 vols. New York: Houghton.
Dodds, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press.
Doi, Takeo (1973). *The Anatomy of Dependence* (trans. John Bester). Tokyo: Kodansha International.
Dolis, John (1993). *The Style of Hawthorn's Gaze: regarding subjectivity*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
Dupont, Judith (1994). Freud's analysis of Ferenczi as revealed by their correspondence. *International Journal of Psychoanalysis* 75:301–320.

Durkheim, Emile [1912 (1968)]. *Les formes elementaires de la vie religieuse*. Paris: Presses Universitaires de France.
Edelstein, E. and L. (1945). *Asclepius*. 2 vols. Baltimore: Johns Hopkins.
Ellison, Ralph (1990). *The Invisible Man*. New York: Random (Vintage).
Erikson, Eric H. (1950). *Childhood and Society*. New York: W. W. Norton.
Federn, Paul (1952). *Ego Psychology and the Psychoses*. New York: Basic Books.
Fenichel, Otto (1945). *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. New York: Norton.
Ferenczi, Sandor (1913). On eye symbolism [In] *The Selected Papers of Sandor Ferenczi* (1950). vol. 1, pp. 270–276. New York: Basic.
Ferenczi, Sandor (1926). Embarassed hands [In] *The Selected Papers of Sandor Ferenczi*. vol. 2, pp. 315–316. London: Hogarth Press.
Ferenczi, Sandor (1927). Gulliver phantasies [In] *The Selected Papers of Sandor Ferenczi* (1955). vol. 3, pp. 41–60. New York: Basic.
Ferenczi, Sandor [1933 (1955)]. The confusion of tongues; the language of tenderness and of passion [In] Michael Balint (ed.). *The Selected Papers of Sandor Ferenczi*. vol 3. New York: Basic.
Ferenczi, Sandor (1950). *The Selected Papers of Sandor Ferenczi*. vol. 1 (intro Clara Thompson). New York: Basic.
Ferenczi, Sandor [1985 (1988)]. *The Clinical Diary of Sandor Ferenczi* (ed. Judith Dupont, and trans. Michael Balint and Nicola Zarday Jackson). Cambridge: Harvard University Press.
Fox, Richard P. (1998). Unobjectionable countertransference. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 46(4):1067–1088.
Freud, Sigmund [*Standard Edition* (1974)]. 25 vols. London: Hogarth Press.
Freud, Sigmund (1899). On Screen Memories. SE 3:301–322.
Freud, Sigmund (1900–1901). The Interpretation of Dreams. SE 4–5.
Freud, Sigmund (1905). Three Essays on a Theory of Sexuality. SE :130–243.
Freud, Sigmund (1910). Psychogenic Disturbance of Vision. SE 11: 209–218.
Freud, Sigmund (1914a). On Narcissism, an introduction. SE 14:73–102.
Freud, Sigmund (1914b). Remembering, Repeating and Working-Through. SE 12:145–156.
Freud, Sigmund (1915a). Instincts and Their Vicissitudes. SE 14: 110–140.
Freud, Sigmund (1915b). The Unconscious. SE 14: 160–215.
Freud, Sigmund [1917(1915)]. Mourning and Melancholia. SE 14: 239–258.
Freud, Sigmund (1920). Beyond the Pleasure Principle. SE 18: 201–64.
Freud, Sigmund (1921). Group Psychology and the Analysis of the Ego. SE 18:69–143.

Freud, Sigmund (1923). The Ego and the Id. SE 19:12–66.
Freud, Sigmund (1924). The Economic Problem of Masochism. SE 19:157–172.
Freud, Sigmund (1926). Inhibitions, Symptoms, and Anxiety. SE 20: 87–175.
Freud, Sigmund (1930). Civilization and Its Discontents. SE 21: 64–145.
Gabbard, Glen (1977). The vissitudes of shame in stage fright [In] C. W. Socarides and S. Kramer (eds.). *Work and Its Inhibitions; psychoanalytic essays*. Madison, Ct.: International Universities Press.
Gabbard, Glen (1979). Stage Fright. *International Journal of Psychoanalysis* 60:383–392.
Gabbard, Glen (1983). Further contributions to the understanding of stage fright: narcissistic issues. *Journal of the American Psychoanalysis Association* 31:423–444.
Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, N.Y.: Anchor.
Gogol, Nikolai [1842a (1999)]. The Nose, *the Collected Tales of Nicolai Gogol* (trans. Richard Peavear and Larissa Volokhonsky). New York: Random (Vintage).
Gogol, Nikolai [1842b (1999)]. The Overcoat, *The Collected Tales of Nicolai Cogol* (trans. Richard Peavear and Larissa Volokhonsky). New York: Random (Vintage).
Gogol, Nikolai [1842c (1997)]. *Dead Souls* (trans. Richard Peavear and Larissa Volokhonsky). New York: Random (Vintage).
Goldberg, Carl (1991). *Understanding shame*. New York: Jason Aronson.
Goldberger, Marianne (1995). The couch as defense and as potential for enactment. *Psychoanalytic Quarterly* 64(1). 23–42.
Grunberger, Bela (1979). *Narcissism*. New York: International University Press.
Greenacre, Phyllis (1955). *Swift and Carroll: a psychoanalytic study of two lives*. New York: International Universities Press.
Hargreaves-Mawdsley, W. N. (1963). *A History of Legal Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
Hawthorne, Nathanial [1850 (1993)]. *The Scarlet Letter*. Oxford: Oxford University Press.
Haynal, Andre (1997). Freud and his intellectual environment; the case of Sandor Ferenczi [In] Rudnytsky et al. (eds.). *Ferenczi`s Turn in Psychoanalysis*.
Hegel, G. W. F. [1807 (1977)]. *Phenomenology of the Spirit* (trans. A. V. Miller). Oxford: Oxford University Press.
Hoffer, Axel (1985). Towards a definition of analytic neutrality. *Journal of the American Psychoanalysis Association* 33:771–795.
Hoffer, Axel (1997). Asymmetry and mutuality in the analytic religionship: contemporary lessons from the Freud-Ferenczi dialogue [In] Rudnytsky et al. (eds.). *Ferenczi`s Turn in Psychoanalysis*.

Hollander, Ann [1975 (1977)]. *Seeing Through Clothes*. New York: Viking.
Josephs, Lawrence (1997). The view from the tip of the Iceberg. *Journal of the American Psychoanalysis Association* 45(2): 425–464.
Kafka, Franz [1925 (1984)]. *The Trial*. New York: Knopf.
Kafka, Franz (1971). The Hunger Artist [In] Natham Glazer (ed.). *Franz Kafka The Complete Stories*. New York: Schoken.
Kant, Immanuel [1790 (1978)]. *The Critique of Judgement* (trans. James Meredith). Oxford: Oxford University Press.
Kant, Immanuel [1781 (1896)]. *Critique of Pure Reason* (trans. Max Muller). London: Macmillan.
Kant, Immanuel (1977). *Prolegomena to Any Future Metaphysics* (trans. Paul Carus) Indianapolis: Hackett Publishing Co.
Kepes, Gyorgy, ed. (1966). *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*. 4 vols. New York: Braziller.
Kernberg, Otto (1975). *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*. New York: Jason Aronson.
Kierkegaard, Soren *Either/Or* [1843 (1959)] (trans. Walter Lowrie). 2 vols. Garden City, N.Y.: Doubleday.
Kierkegaard, Soren [1849 (1989)] *The Sickness Unto Death* (trans. Alistair Hannay). London: Penguin.
Kierkegaard, Soren [1855 (1944)]. *The Concept of Dread* (trans. Walter Lowrie). Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Kierkegaard, Soren (1980). *The Concept of Anxiety* (ed. and trans. R. Thomte). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
Kilborne, Benjamin (1978). *Interpretation du reve au Maroc*. Claix: La Pensee Sauvage.
Kilborne, Benjamin (1981a). Pattern, structure and style in anthropological studies of dreams. *Ethos* 9(2):165–185.
Kilborne, Benjamin (1981b). Aspects of the handing of symbols in Moroccan dream interpretation. *Psychoanalytic Study of Society* 9:1–14.
Kilborne, Benjamin (1981c). Dream interpretation and culturally constituted defense mechanisms. *Ethos* 9(4):294-312.
Kilborne, Benjamin (1982). Anthropological thought in France in the wake of the revolution: La Societe des Observateurs de l`Homme. *European Archives of Sociology* 23: 73–91.
Kilborne, Benjamin (1987a). In memorial: George Devereux. *Psychoanalytic Study of Society* 11:1–14.
Kilborne, Benjamin (1987b). On classifying dreams [In] Barbara Tedlock (ed.). *Dreaming: anthropological and psychological interpretations*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kilborne, Benjamin (1992a). Fields of shame; anthropologists abroad. *Ethos* 20(2):230–253.
Kilborne, Benjamin (1992b). Positivism and its vicissitudes: the role of faith in the social sciences. *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 28(3):352–370.

Kilborne, Benjamin (1995a). Truths which cannot go naked; a review essay. *Psychiatry* 58:278–297.

Kilborne, Benjamin (1995b). Of creatures large and small: psychic size, size anxiety, and the analytic situation. *Psychoanalytic Quarterly* 64:672–690.

Kilborne, Benjamin (1997). The hunting of the red-faced snark [In] Melvin Lansky and Andrew Morrison (eds.). *The Widening Scope of Shame*. Hillsdale, NJ.: Analytic Press.

Kilborne, Benjamin (1998a). Ferenczi, regression and shame. *International Forum of Psychoanalysis* 7:225–228.

Kilborne, Benjamin (1998b). The disappearing who [In] Joseph Adamson and Hilary Clark (eds.). *Scenes of Shame: psychoanalysis, shame and writing*. Albany: State University of New York Press.

Kilborne, Benjamin (1999a). When trauma strikes the soul. *American Journal of Psychoanalysis* 59(4):385–403.

Kilborne, Benjamin (1999b). Wrestling with Proteus. *Psychoanalytic Inquiry* 19(3):362–372.

Kilborne, Benjamin (2001). Shame deeper, deepest: shame [In] *The Scarlet Letter* (unpublished paper).

Kilborne, Benjamin and Degarrod, Lydia N. (1983). As in a Dream: some paintings of Giorgio de Chirico. *Dreamworks* 3(4):281–293.

King, David (1997). *The Commisar Vanishes; the falsification of photographs and art in Stalin's Russia*. New York: Henry Holt.

Kirmmsew, Bruce H. (1990). *Kierkegaard in Golden Age Denmark*. Bloomington: Indiana University Press.

Kirschner, Lewis (1993). Concepts of reality and psychic reality in psychoanalysis as illustrated by the disagreement between Freud and Ferenczi. *International Journal of Psychoanalysis* 75:219–230.

Kohut, Heinz (1971). *The Analysis of the Self*. New York: International Universities Press.

Kohut, Heinz (1977). *The Restoration of the Self*. New York; International Universities Press.

Kohut, Heinz (1984). *How Does Analysis Cure?* Arnold Goldberg (ed.). Chicago: University of Chicago Press.

Krausz, Rosmarie (1994). The invisible woman. *International Journal of Psychoanalysis* 79:59–72.

Kris, Anton O. (1982). *Free Association: method and process*. New Haven, London: Yale University Press.

Kundera, Milan (1995). *The New York Review of Books* (Sept. 21).

Lacan, Jacques (1966). *Ecrits* (trans. A. Sheridan). New York: Norton.

Lanes, Selma G. (1980). *The Art of Maurice Sendak*. New York: Abagale Press (Henry Abrams).

Lansky, Melvin (1992). *Fathers Who Fail*. Hillsdale, N.J.: Analytic Press.

Lansky, Melvin (1996). Shame and suicide in Sophocles' Ajax. *Psychoanalytic Quarterly* 65:761–786.

Lansky, Melvin (1997). (with Andrew Morrison, ed.). *The Widening Scope of Shame*. Hillsdale, N.J.: Analytic Press.
Lansky, Melvin and Morrison, Andrew (1997). The legacy of Freud's writings on shame [In] Melvin Lansky and Andrew Morrison (eds.). *The Widening Scope of Shame*.
Laplanche, Jean, and Pontalis, J. B. (1981). *Vocabulaire de la Psychoanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France.
Lasch, Christopher (1978). *The Culture of Narcissism*. New York: Norton.
Laver, James [1969 (1982)]. *Costume and Fashion: a concise history*. London: Thames and Hudson.
LeCoque, Andre (1987). *Encyclopedia of Religion* (ed. Mircea Eliade). New York: Macmillan.
Leonardo Da Vinci (1938). *The Notebooks of Leonardo DaVinci* (ed. Edward MacCurdy). London: Macmillan.
Leonardo Da Vinci (1945). *The Drawings of Leonardo da Vinci* (ed. A. E. Popham). New York: Harcourt.
Lewis, C. S. *The Chronicles of Narnia*.
Lewis, Helen Block (1971). *Shame and Guilt in Neurosis*. New York: International Universities Press.
Lewis, Michael (1992). *Shame: the exposed self*. Glencoe, Scotland: Free Press.
Levy, Steven T. and Inderbitzin, Larence B. (1997). Safety, danger and analytic authority. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 45(2):377–394.
Lynd, Helen (1958). *On Shame and the Search for Identity*. New York: Harcourt.
Mahoney, Patrick (1989). Aspects of nonperverse scopophilia within an analysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 37(2):365–400.
Martin-Cabre, Luis J. (1997). Freud-Ferenczi: controversy terminable and interminable. *International Journal of Psychoanalysis* 30:69–74.
Marvell, Andrew [1681 (1972)]. *Complete Poems*. Penguin.
Matthaei, Renate (1973). *Luigi Pirandello* (trans. Somon and Erika Young). New York: Ungar.
Mauss, Marcel (1967). *The Gift: forms and functions of exchange in archaic societies* (trans. Ian Cunnison). New York: Norton.
Melinkoff, Ruth (1993). *Outcasts: signs of otherness in Northern European art of the Late Middle Ages*. 2 vols. Berkeley: University of California Press.
Melville, Herman (1988). *Moby Dick, or the Whale*. Evanston III.: Northwestern University Press.
Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et I'invisible*. Paris: Tel.
Miller, William (1993). *Humiliation*. Ithaca: Cornell University Press.
Milton, John (1640–1665). *Paradise Lost*.

Milton, John (1640–1670). *Samson Agonistes.*
Milton, John (1941). *The Complete Poetical Works* (ed. Harris Francis Fletcher). Cambridge, Mass.: Riverside Press.
Morrison, Andrew (1989). *Shame the Underside of Narcissism*. Hillsdale, N.J.: Analytic Press.
Morrison, Andrew (1996). *The Culture of Shame*. Hillsdale, N.Y.: Ballantine Books.
Nagel, Julie J. (1998). Injury and pain in performing musicians: a psychodynamic diagnosis. *Bulletin of the Menninger Clinic* 62(1):83–95.
Nagel, Julie J. (1999). The Paradox of Performance Anxiety in Musicians: the delusion of omnipotence (unpublished paper).
Nagel, Thomas (1998). The shredding of public privacy; reflections on recent events in Washington. *Times Literary Supplement,* August 14, 1998.
Nathanson, Donald, ed. (1987). *The Many Faces of Shame*. New York: Guilford Press.
Novick, K. K. and Novick, J. (1991). Some comments on masochism and the delusion of omnipotence from a developmental perspective. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 39:307–331.
Novick, K. K. and Novick, J. (1992). *Shame and Pride: affect, sex and the birth of the self*. New York: Norton.
Pagels, Elaine (1988). *Adam, Eve and the Serpent*. New York: Random.
Peristiany, J. B. (1965). *Honour and Shame: the values of Mediterranean society*. London: Weidenfeld and Nicolson.
Piers, G. and Singer, M. [1953 (1971)]. *Shame and Guilt.* New York: Norton.
Pirandello, Luigi (1926). *The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator, or Shoot* (trans. C. K. Scott-Moncrieff). New York: Dutton.
Pirandello, Luigi (1928). *The Old and the Young,* 2 vols. (trans. C. K. Scott-Moncrieff). New York: Dutton.
Pirandello, Luigi (1931). As *You Desire Me (Come tu mi vuoi)*. *A play in three acts* (trans. Samuel Putnam). New York: Dutton.
Pirandello, Luigi (1933). *One, None and a Hundred Thousand* (trans. Samuel Putnam). New York: Dutton.
Pirandello, Luigi (1952). *Naked Masks; five plays by Luigi Pirandello* (ed. Eric Bentley). New York: Dutton.
Pirandello, Luigi (1964). *The Late Mattia Pascal* (trans. William Weaver). London: Andre Deutsch.
Pirandello, Luigi (1988). *Pirandello Collected Plays,* vol. 2. New York: Riverrun Press.
Pirandello, Luigi (1994). *Eleven Short Stories* (undici novelle) (trans. Stanley Appelbaum). New York: Dover Publications.
Pirandello, Luigi. *A passing touch* (story).
Plato, *The Collected Dialogues* (1961). (eds. Edith Hamilton and Huntinton Cairns). Princeton (Bollingen): Princeton University Press.

Poland, Warren S. (1992). Transference: an original creation. *Psychoanalytic Quarterly* 59(2):185–205.

Quindlin, Anna (1994). The price of privacy. *The New York Times,* September 28, 1994.

Rappaport, David (1957). A theoretical analysis of the superego concept [In] *Collected Papers of David Rapaport* (ed. Merton Gill). New York: Basic.

Rangell, Leo (1954). The psychology of poise, with a special elaboration on the psychic significance of the snout or periorial region. *International Journal of Psychoanalysis* 35:313–333.

Rangell, Leo (1963). The scope of intrapsychic conflict: microscopic and macroscopic considerations. *Psychoanalytic Study of the Child*. (vol. 18, pp. 75–102) New Haven: Yale University Press.

Renik, Owen (1995). The ideal of the anonymous analyst and the problem of self-disclosure. *Psychoanalytic Quarterly* 64(2):466–495.

Renik, Owen (1996). The perils of neutrality. *Psychoanalytic Quarterly* 65(3):495–517.

Renik, Owen (1998). The analyst's subjectivity and the analyst's objectivity. *International Journal of Psychoanalysis* 79:487–497.

Ricoeur, Paul (1967). *The Symbolism of Evil*. Boston: Little Brown.

Rilke, Rainer Maria (1985). *Letters on Cezanne* (ed. Clara Rilke and trans. Joel Agee). New York: Fromm International Publishing Co.

Rilke, Rainer Maria [1949 (1992)]. *Notebooks of Make Laurids Brigge* (trans. M. D. Herter Norton). New York: Norton.

Rizzuto, Ana-Maria (1991). Shame in psychoanalysis: the function of unconscious fantasies. *International Journal of Psychoanalysis* 72:297–312.

Rosenbaum, Ron (1994). The spy who created the cold [In] *New York Times Magazine,* July 10, 1994, pp. 29ff.

Roudinesco, Elizabeth (1986). *Jacques Lacan Co.; a history of psychoanalysis in France, 1925–1985*. Chicago: University of Chicago Press.

Rudnysky, Peter, Bokoy, Arital and Giampieri-Deutsch, eds. (1996). *Ferenczi's Turn in Psychoanalysis*. New York: New York University Press.

Rushdie, Salman (1983). *Shame*. New York: Knopf.

Rushdie, Salman (1996). *New York Times Book Review,* October 6, 1996.

Sartre, Jean-Paul (1964). *Being and Nothingness* (trans. Hazel E. Barnes). New York: Citadel Press.

Sartre, Jean-Paul (1975). *The Emotions; outline of a theory*. Secaucus, N.J.

Sartre, Jean-Paul (1983). *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard.

Schilder, Paul (1950). *The Image and Appearance of the Human Body*. New York: International Universities Press.

Schilder, Paul (1972). Psychoanalytic remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll [In] R. Phillips (ed.). *Aspects of Alice*. London: Gollanz.

Sheldon, Michael (1994). *Graham Greene; the man within*. London: Heineman.
Scheff, Thomas and Retzinger, Susan (1991). *Emotions and Violence*. Lexington, Mass.: Lexington Books.
Schneider, Carl (1977). *Shame, Exposure and Privacy*. Boston: Beacon.
Sendak, Maurice. *Where The Wild Things Are*.
Siebert, Charles (1996). The cuts that go deeper. *New York Times Magazine,* July 7, 1997.
Silber, A. (1976). Review of C. Allen, The fear of looking or scopophilic-exhibitionistic conflicts. *Psychoanalytic Quarterly* 45:634–637.
Simon, Bennett (1988). *Tragic Drama and the Family; psychoanalytic studies from Aeschylus to Beckett*. New Haven: Yale University Press.
Snell, Bruno (1953). *The Discovery of the Mind*. Cambridge: Harvard University Press.
Sophocles (1957). "Oedipus Rex" (trans. John Morre). *Sophocles II* (eds. David Greene and Richmond Lattimore). Chicago: University of Chicago Press.
Sophocles (1957). "Philoctetes" (trans. David Green) *Sophocles II* (eds. David Greene and Richmond Lattimore). Chicago: University of Chicago-Press.
Sophocles (1957). "Ajax" (trans. John Moore) *Sophocles II* (eds. David Greene and Richmond Lattimore). Chicago: University of Chicago Press.
Spiro, Melford (1987). Religious systems as culturally constituted defense mechanisms [In] Benjamin Kilborne and L. L. Langness (eds.). *Culture and Human Nature: theoretical papers of Melford E. Spiro*. Chicago: University of Chicago Press.
Spitz, Rene (1950). Anxiety in infancy, a study of its manifestations in the first year of life. *International Journal of Psychoanalysis,* 31.
Spitz, Rene (1957). *No and Yes: on the genesis of human communication*. New York: International Universities Press.
Spitz, Rene (1965). *The First Year of Life*. New York: International Universities Press.
Starobinski, Jean (1961). *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard.
Stewart, Kilton (1954). *Pygmies and Dream Giants*. London: Victor Gollanez.
Swift, Jonathan [1726 (1967)]. *Gulliver's Travels*. London: Penguin.
Tisseron, Serge (1992). *La Honte: psychanalyse d'un lien social*. Paris: Dunod.
Tolstaya, Tatyana (1998). Missing persons. *New York Review of Books,* January 15, 1998.
Tomkins, Sylvan (1962). *Affect, Imagery, Consciousness,* vol. 1: The Positive Affects. New York: Springer.
Tomkins, Sylvan (1963). *Affect, Imagery, Consciousness,* vol. 2: The Negative Affects. New York: Springer.

Tomkins, Sylvan (1991). *Affect, Imagery, Consciousness,* vol. 3: The Negative Affects (Anger and Fear). New York: Springer.

Tronick, Adamson L., Wise, S. and Brazelton, T. (1978). The infant's response to entrapment between contradictory messages in face-to-face interaction. *Journal of Child Psychiatry* 17:1–13.

Updike, John (1971). *Foreward to Franz Kafka The Complete Stories*. New York: Schoken.

Van der Velde, C. D. (1985). Body images of one's self and of others: developmental and clinical significance. *American Journal of Psychiatry* 142:527–537.

Vernant, Jean-Pierre (1985). *La mort dans les yeux*. Paris: Hachette.

Vincent, John Martin (1935). *Costume and Conduct in the Laws of Basel, Bern and Zurich 1370–1800*. Baltimore: Johns Hopkins.

Weissman, S. (1977). Face to face: the role of vision and smiling response. *Psychoanalysis Study Child* 32:421–450.

Westermarck, Edward (1901). *The History of Human Marriage*. London: Macmillan.

Westermarck, Edward (1926). *Ritual and Belief in Morocco*. 2 vols. London and New York: Macmillan.

Williams, Bernard (1993). *Shame and Necessity*. Berkeley: University of California Press.

Winnicott, D. W. (1953). Transitional objects and transitional phenomena. *International Journal of Psychoanalysis* 34:89–97.

Winnicott, D. W. (1958). The capacity to be alone [In] *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*. London: Hogarth Press.

Wollheim, Richard (1999). *On the Emotions*. New Haven: Yale University Press.

Wurmser, Leon (1981). *The Mask of Shame*. Baltimore: Johns Hopkins.

Wurmser, Leon (1987). Shame: the veiled companion of narcissism [In] Nathanson, *Many Faces* (pp. 64–92).

Wurmser, Leon (1997). The shame about existing: a comment about the analysis of "moral" masochism [In] Lansky and Morrison (eds.). *Widening Scope of Shame* (pp. 367–382).

Zimmer, Henri (1997). Corregio. *New York Review of Books,* September 25, 1997.

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

*ДИЛЕММЫ СУПЕР-ЭГО**

В данной статье автор высказывает предположение, что нельзя провести адекватного обсуждения функций Супер-Эго, если не принимать во внимание культурно обусловленные взгляды на власть. Современные деконструктивистские тенденции в академии, по-видимому, отражают недоверие к власти, которое тем или иным образом просачивается в дискуссии (или в избегание дискуссий) относительно природы и функций Супер-Эго.

Океаны чернил были затрачены в попытках описать функции той психической инстанции, которая выносит суждения относительно деятельности Эго или Я. В литературе эта инстанция часто связывается с родительскими повелениями и неодобрением, с процессами интроекции, инкорпорации и идентификации, и изображается как наиболее зримым образом выносящая оценку деятельности психических инстанций. Таким образом, она также связывается с культурными идеалами и ценностями и с мотивами подчинения социальным установлениям. В «Недовольстве культурой» Фрейд недвусмысленно утверждал, что социальный порядок зависит от табу и ограничений, от ограничения удовлетворения влечений (схожие мысли можно найти в «Государстве» и других диалогах Платона) — процесса, который неизбежно вовлекает в себя репрессивные и притесняющие силы, вошедшие во фрейдовское понятие вины. Таким образом, как вина, так и Супер-Эго оказываются связанными с культурными идеалами и с тем, что побуждает индивидов отказываться от «первичного нарциссизма» «его величества младенца».

---

* Перевод осуществлен по: Killborn B. Superego Dilemmas. Psychoanalytic Inquiry, 2004, № 2, vol. 24, p. 175–182.

Здесь полезно на минуту остановиться и обсудить импликации представлений Фрейда как по поводу идеалов общественного порядка, так и относительно теорий индивидуальной свободы. Платон изобрел миф о колеснице как нуждающейся в возничем (Разуме) для управления лошадьми (Желаниями). Аналогичный сюжет наблюдается в древнегреческих драмах, в которых неудача управления лошадьми желаний приводит к катастрофе («Ипполит» Еврипида, сюжет которого заимствовал Расин в «Федре»). В «Федре» Платона миф о возничем наглядно свидетельствует о необходимости внешних ограничений и власти для успешного управления колесницей. Во-первых, впряженные в колесницу кони вовлечены в активный и открытый конфликт: один из них — белой масти, прекрасный, рассудительный и совестливый; другой — черной масти, упрямый, друг наглости и похвальбы и еле повинуется хлысту и стременам. Чтобы колесница не стала смертельно опасной, сопротивление коня черной масти необходимо сломить и заставить его подчиняться из страха; он должен быть укрощен и принужден склоняться перед волей возничего. К тому же, по мнению Платона, коня черной масти принуждают к подчинению, заставляя его ощущать свой позор.

Но в то время как версия мифа о возничем Платона основывается, по сути, на деятельности двух инстанций — возничего (Разума, Я) и двух крылатых коней, впряженных в колесницу,— Фрейд видоизменил эту конфигурацию своим понятием Супер-Эго. Метафора Платона является метафорой о силах влечения (лошадях) и возничем, и Фрейд воспользовался понятием влечений, но в то время как одним из мотивов социального порядка в Государстве Платона было стремление хорошо выполнять свою работу, какой бы она ни была, которое позволяло философу-правителю применить свою мудрость (и разум в управлении), для Фрейда мир казался намного более сложным образованием, и упование на разум (сколь бы требовательным он ни был) представлялось удручающе неэффективным в качестве гаранта социального порядка. Однако, добавив к Эго Ид и Супер-Эго, Фрейд столкнулся с дилеммой: как возможно сохранить достаточную веру в разум, чтобы сделать свою систему правдоподобной (с чем могли бы согласиться другие люди), при том, что вводится репрессивная инстанция для обеспечения социального порядка? Фрейд пытался решить эту дилемму на протяжении всей своей жизни.

Вновь возвращаясь к теме «его величества младенца», мы видим, что Фрейд столкнулся с еще одной проблемой: Как возможно

описать развитие от состояния первичного нарциссизма к состоянию ответственного взрослого? В своем подчеркивании детской сексуальности и врожденных влечений Фрейд имплицитно обращался к идеям Руссо, который идеализировал детство и считал, что проблемы возникают вследствие «общественного договора», посредством которого люди организуются в общества. Другими словами, Фрейд, подобно Руссо, воспринимал детство как злостный индивидуализм, и вследствие этого сделал социализацию репрессивной и теоретически проблематичной.

Позвольте мне ненадолго обратить ваше внимание на одну из версий функций Супер-Эго, разработанную Фрейдом. Затруднения Фрейда в использовании теорий социального развития аналогичны тем трудностям, с которыми он столкнулся, когда пытался мыслить на языке эволюционного развития от ребенка к взрослому: как может быть согласована потребность в порядке с потребностью в индивидуальной свободе?

По Фрейду, вначале в мире царили примитивный промискуитет и хаос. Как они могли породить какой-либо порядок? Как может существовать социальный порядок, если принять предпосылки Фрейда об индивидуальных влечениях и эгоцентризме? На самом деле, Фрейд так и не решил эту дилемму. Если в некоторых аспектах он был сторонником Руссо, то в других — сторонником Гоббса. Для того чтобы был социальный порядок, необходимо принуждение, а не договор, как считал Руссо. Однако данное принуждение не должно восприниматься как навязываемое извне. Именно здесь Фрейд использовал понятие бессознательной мотивации в качестве некоего «бога из машины» для разрешения данного затруднения. Если принуждение исходит от рода, оно является унаследованным; если оно унаследовано, оно не исходит от какой-либо внешней власти. В дело вступил Ламарк. Фрейд умело воспользовался идеями Ламарка для решения своих затруднений.

В трудах Фрейда именно Супер-Эго, и одно лишь Супер-Эго, делает нас открытыми к мирам других людей и отучает от идиллического мира первичного нарциссизма и главенства влечений. И именно Супер-Эго позволяет обществам эволюционировать к большему порядку. Если это так, а мне это представляется таковым, тогда подход Фрейда к Супер-Эго связан как с проблемой власти, так и с проблемой зла — проблемами, которые, по крайней мере, в теории, не присущи Эго или Ид, индивиду или обществу.

Проблемы власти и зла не могут быть реально разрешены путем усложнения структуры Супер-Эго и его меньшей дифференциации от Эго, или посредством избегания присущих Супер-Эго конфликтов; они необходимо присутствуют в любой теории психического процесса. Хотя Фрейд крайне умело избегал конфликта между позицией Гоббса и позицией Руссо (т. е. между потребностью во внешней власти для принудительного навязывания порядка и договорным согласием, выражающим согласие и свободу воли), психоаналитики волей-неволей втягивались в конфликт, который они часто не понимали. Их слепота становится тем более понятной, так как Фрейд вряд ли способствовал ее прояснению. Акцент Фрейда на детской сексуальности, по-видимому, содействовал прояснению сокровенных мыслей и чувств детей и усиливал значимость детства. Однако акцент на чувстве вины, которое позволяло детям становиться социализированными людьми, одновременно склонял чашу весов в пользу точки зрения Гоббса, так как подразумевал воздействие внешних властей, которых неким (неясным и завуалированным) образом требовалось интернализовать. При оценке того процесса, который мы не совсем точно называем «интернализацией», Фрейд неявным образом полагался на потребность в наказующей вине как средстве сдерживания вожделений и влечений (со стороны Ид). Таким образом, Фрейд полагал, что вина является для нас необходимостью, если не самим «благом». Вина дает возничему необходимую власть, чтобы сохранять упорядоченное движение коней.

В данном месте изложения мы пришли к представлению о том, что в действительности три инстанции Фрейда действуют совместно; невозможно разделить их функционально. Ид требуется держать в узде посредством Супер-Эго; Эго сталкивается с проблемами, проистекающими из Ид, и с еще большими проблемами из-за тайного сговора против него со стороны Ид и Супер-Эго. Тот способ, которым Фрейд определил каждую из инстанций психики, требовал наличия остальных инстанций и придавал значимость его суждениям по поводу того, что он считал необходимым условием для гармоничного взаимодействия этих трех инстанций.

Одна из постоянных трудностей в связи с каким-либо понятием внутреннего суждения связана с процессом, посредством которого люди интернализуют родительские ценности и суждения, в результате чего они становятся их собственными. Каким образом такие ценности и суждения, которые теоретически находятся «вне» индиви-

да, переходят «внутрь» него? Какое место занимает в этом процессе свободный выбор? Фрейд концептуализировал этого внутреннего судью в качестве Супер-Эго, части Эго, которое осуществляет оценку деятельности Эго (буквально Супер-Эго расположено поверх Эго, подобно Верховному суду). Но как действует этот внутренний судья — какая часть его функций может быть связана с виной (и подавлением), как это представлено у Фрейда, а какая — с реакциями на тревогу (регулирование аффектов) и стыд,— это другой вопрос.

Одна пациентка недавно сказала мне по поводу своей тенденции обвинять себя, что без подобного самообвинения она чувствовала бы себя незащищенной. Данное высказывание последовало за описанием пациенткой той враждебности, которую она к себе чувствовала со стороны племянницы, годами не разговаривавшей с ней, и с которой ей суждено было вскоре оказаться вдвоем в приемной больницы, ожидая известий по поводу операции сестры пациентки. Пациентка заплакала, когда вспомнила о том, как больно она ударила по руке свою племянницу (которой в то время было не больше двух лет), так что маленькая девочка укорила ее за такое обращение с собой. Пациентка продолжала повторять, сколь виновной она себя чувствовала после того, как жестоко наказала племянницу. Здесь следует отметить ряд моментов. Во-первых, она сама сообщила об инциденте, в котором племянница сердилась на нее, а не наоборот. Во-вторых, пациентка воспринимала свой гнев как деструктивный и затратила много сил на его устранение. У нее имелись громадные внутренние запреты относительно чувства или выражения гнева, и она была особенно внимательна и щедра даже (и, возможно, особенно) к тем людям, по отношению к которым испытывала гнев. Однако есть еще один уровень значений ее вины из-за наказания племянницы. То, что она позволила «проявиться» своему гневу (наказание племянницы), было для нее непростительным поступком и представляло собой позорную неудачу в стремлении соответствовать своему Я-идеалу. Такая неудача более болезненна, чем вина, связанная с наказанием племянницы; суждение пациентки о себе стало столь суровым, что она использует вину для того, чтобы защитить себя от чувства стыда и связанных с ним самообвинений.

Ее комментарий наводит на мысль о том, сколь разнообразны взаимоотношения между стыдом и виной. К тому же вина, может быть, как это было в случае данной пациентки, была способом чувствовать себя «защищенной». Без нее она чувствовала бы себя

незащищенной. Здесь, следовательно, мы видим один из способов подхода к проблемам Супер-Эго — через интернализацию (или интроекцию) вины, одной из функций которой является защита от стыда и незащищенности. Растущее количество публикаций по поводу вины (и стыда) выжившего также наводит на мысль о том, что вина может временами быть защитой от стыда беспомощности — попыткой защитить себя.

Одно из различий между стыдом и виной связано с угрозой в отношении внутренней ориентации. Стыд представляет из себя намного большую угрозу для ориентации, чем вина, которая, в действительности, может ей помогать. При вине присутствует знание того, что человек совершил какое-то действие по отношению к другому: человек чувствует вину за то, что сделал нечто кому-то. По контрасту, стыд в большей степени проистекает из собственной беспомощности; следовательно, стыд характеризуется неспособностью опознать «врага», за исключением чувства дефективности собственного Я, или проявляется в некой форме расщепления. В случае расщепления (которое, по-моему, иногда может иметь место в качестве реакции на стыд), становится легче определить, на что направлен гнев индивида, даже если это часть его самого. Вина, по контрасту, способствует более высокому уровню организации в том смысле, что она влечет за собой понимание, кто что кому делает. Кроме того, обычные определения эдиповой вины влекут за собой предполагаемую победу (для сына, если он устраняет отца, и для дочери, если она устраняет мать). При стыде победа невозможна, а наличествует лишь чувство дезориентирующей неудачи, в связи с которой невозможно обрести какую-либо ориентацию. Все это не означает, что при стыде нет конфликта, вызываемого Супер-Эго. Конечно, он имеет место. Эго-идеал может судить жестоко и может выносить вердикт о «провале», при отклике на который Я пытается спрятаться, уклониться, отрицать, и так далее.

Тогда, имея в виду сложное взаимоотношение между стыдом и виной, одним из путей приближения к проблематичной теме о том, как порождается и поддерживается Супер-Эго, будет предположение, что оно является результатом (а также причиной) процессов самооценки и оценки мира, начинающихся с рождением (если не раньше), из которых проистекает вся та ориентация в мире, которую мы смогли обрести. Мы не можем сказать, «сперва я есть я, а затем они есть они», так как с самого начала самоосо-

знание и понимание мира и других перемешаны. Таким образом, скептицизм по поводу концепции первичного нарциссизма сторонниками так называемых объектных отношений (например, Фэйрберном, Гантрипом, Винникоттом) представляется хорошо обоснованным. Однако, будучи скептически настроенными по поводу понятия первичного нарциссизма Фрейда, эти исследователи неявно отказались от его ламаркистской аргументации, что поставило их лицом к лицу с проблемой власти. Но многие исследователи в различных школах (объектных отношений, эго-психологии, интерперсональной и т. д.) утверждали, что могут рассуждать о проблеме власти, априори полагая нечто вроде наличия позитивных социальных инстинктов: человечество по своей сути благостно, утверждают они, однако оно деформируется социальными силами. Затем данные исследователи идут дальше, полагая, что им известно, как можно наилучшим образом справиться с этими социальными силами, чтобы восстановить интеллектуальную целостность человека (аутентичное Я). Для многих из них проблема зла имплицитно больше заключена в обществе, чем в индивиде, и они полагают, что людей нужно освободить от социально налагаемой неаутентичности. По контрасту, исследователи кляйнианского направления придерживались взглядов Гоббса, не доверяя человеческой природе и подходя к данной проблеме таким образом, который напоминал подход англичан к садоводству как к процессу, в котором кусты и растения «подрезаются и обвязываются». Под соответствующие взгляды подгоняется психоаналитическая техника.

В США акцент Фрейда на сексуальности, детстве, индивидуализме и врожденных влечениях хорошо согласовывался с нашими культурно обусловленными предположениями относительно связанных с властью опасностей, ценности индивидуализма, и эмерсоновским рассчитыванием на самого себя, со страхами по поводу централизации. Подобный акцент позволял нам опорочивать общество (или власть), чтобы сохранять в неприкосновенности важную для нас незапятнанность отдельного индивида. Но в то время как Европа осталась четко внутри аристотелевской традиции (согласно которой люди являются по своей сути общественными животными, однако нуждающимися в налагаемом на них порядке — идея, поддерживаемая католической церковью), американцы все в большей степени определяли себя, исходя из своей свободы и недоверия к власти, в приводящих в замешательство и смущение комбинациях.

Действительно, Фрейд подчеркивал детскую беспомощность и зависимость, но это были инфантильные состояния, которые требовалось преодолеть в ходе развития. Однако то, что представляется терапевтическим для многих терапевтов (и аналитиков), стало освобождением «внутреннего ребенка» от оков общества и от внешних воздействий со стороны власти — позиция, которая опорочивает проблему власти.

Подобный индивидуалистический фокус в США, с его акцентом на свободе и равных возможностях, был склонен затемнять проблему власти в американской социальной и гуманитарной науке. Люди, априорно определяемые как общественные животные, как-то утрачивались в этих трюках. В последние два десятилетия исследователи так называемой интерперсональной, конструктивистской школ, а также исследователи схожих направлений, сфокусировали свое внимание на обиде, связанной с формированием индивидуальной фантазии и индивидуализма (такие исследователи, как Лэш, даже обратились к описанию «культуры нарциссизма»), однако не смогли связать свои интересы с очевидными и историческими течениями в истории и философии социальных и гуманитарных наук в нашей западной традиции. Находясь в опасном соответствии с деконструктивизмом, их представления частично являются еще одним способом реакции против авторитаризма на ухабистом и подчас слепом пути американской политики. Становится ясно, что не может быть никакого плодотворного обсуждения по поводу Супер-Эго или Эго-идеала без принятия во внимание культурно обусловленных отношений к власти (и проблемы зла).

Короче говоря, при повторном обсуждении концепции Супер-Эго представляется полезным отметить, сколь существенно важны культурные ценности в обрамлении любой дискуссии. Культурно обусловленные взгляды на природу власти отличаются в США и в Европе, и в наши дни крайне отличны от того, какими они были в период деятельности Фрейда. Как в случае Руссо, Гоббса, Аристотеля и Платона (да и любых социальных теоретиков), проблемы индивидуальных и культурно обусловленных отношений к власти тем или иным образом возникают в дебатах относительно природы и функций общества, а также связи между общественным порядком и индивидуальным благополучием.

*КОГДА ТРАВМА ПОРАЖАЕТ ДУШУ: СТЫД, РАСЩЕПЛЕНИЕ И ДУШЕВНАЯ БОЛЬ**

Если травма поражает душу или не подготовленное тело ... то при отсутствии солидного контркатексиса происходит что-то вроде взрыва, крушения психических ассоциаций между системами и психическими содержаниями, которое может достичь самых глубоких элементов восприятия... Иными словами, незащищенный ребенок может взорваться....

Шандор Ференци.
«Клинический дневник»

В последнее время исследования травмы классифицируют в соответствии с внешним источником травмы. Например, существуют специалисты по проблемам сексуального злоупотребления детьми, жертв инцеста, жертв Холокоста, жертв войны, жертв природных катастроф (землетрясений и ураганов), жертв технических катастроф (самолетных, автомобильных) и др. И, соответственно, обычно считается, что эти виды травмы требуют специальных знаний и опыта, так же как для открывания бутылки вина требуется штопор, банки с пивом — открывалка, а консервы могут быть вскрыты человеком, владеющим консервным ножом. Неподходящее средство для открывания — не сработает.

* Перевод выполнен по: When Trauma Strikes the Soul: Shame, Splitting and Pain. The American Journal of Psychoanalysis, vol. 59, No. 4. 1999.

Отталкиваясь от приведенной в эпиграфе цитаты Ференци, я бы хотел поразмышлять над вопросом о том, что делает ребенка (или взрослого) «готовым взорваться» под влиянием внешних событий (какими бы они ни были), а также о воздействии (и повторении) переживания этой взрывной фрагментации. Говоря более конкретно, я собираюсь рассмотреть детскую травму и то, как она проявляется в лечении взрослых. При этом динамика стыда неизбежно проявляет себя. Во-первых, здесь есть чувства тотальной беспомощности, связанной с нанесением травмы в детстве. Эти чувства унизительны. Помимо этого, Супер-Эго критически относится к состоянию «готовности взорваться»: чувствовать так — значит по определению быть дефективным. Более того, оживление травмы — это часть аналитической ситуации, предполагающей унизительное выставление себя перед аналитиком. В конечном итоге, в связи с потенциально травмирующим эффектом аналитической ситуации чувство стыда просто неизбежно при обращении за помощью к тому, кто может нанести рану. Такие чувства создают бессознательное повторение отношений с родителем или осуществлявшим уход лицом, связанным с нанесением травмы в детстве.

Поскольку восприятие травмы с необходимостью определяется теми средствами, благодаря которым мы познаем ее, анализ как лечение может расширить наше понимание травмы так, как не может ни одно другое лечение. Более того, аналитический подход к травме, как это хорошо понимал Ференци, приводит к ее повторному переживанию. К этому приводит та самая ситуация, которая призвана облегчить ее. Там, где терапевтическая/аналитическая ситуация становится травматической для пациента, аналитик и терапевт становятся ответственными за понимание той боли, которую она вызывает. Феноменологически, независимо от того, терапия это или анализ, только аналитические методы могут адекватно осветить природу травматической боли и стыда, вызванного травмой.

Изучая и леча травму аналитически, невозможно избежать таких понятий, как расщепление и идентификация с агрессором. Грубо говоря, расщепление (более точно «раскалывание» (splintering)), вместе с потерей многих частей, так что в буквальном смысле слова нет перцептивного или эмпирического образца, чтобы сложить их,— это бессознательная защита, которая, вместо

того, чтобы по-манихейски* делить мир на зло и добро (или на внешнее и внутреннее, или на эмоциональное и рациональное), взбалтывает опыт так, чтобы изолировать и сделать неразборчивыми нежелательные чувства. Такое определение расщепления показывает травму как постыдные отзвуки, проходящие через всю жизнь индивида, где не только нельзя собрать вновь Шалтай-Болтая, но все попытки сделать это лишь показывают, насколько сильно он разбит на кусочки. Чувство стыда по поводу того, что вновь обращаешься за помощью к тому самому человеку, который причиняет вред, вызывает болезненное раскалывание мира на части, потому что невозможно разделить ожидание получения помощи из рук того самого человека, который садистическим образом причиняет боль. Для того чтобы защитить причиняющего боль родителя, приходится разбивать мир вдребезги. Предлагая, например, аналогию с разбитым хрусталем, обычные представления о травме недостаточно верно отражают психодинамику клинического опыта или бессознательных процессов и фантазий, вызванных детской травмой и часто — стыдом.

Аналитическое лечение, включая аналитически ориентированную терапию, создает необходимые средства для понимания травмы, поскольку его целью является раскрытие бессознательной мотивации и конфликта по мере того, как они вскрываются, понимаются и прорабатываются в переносе и контрпереносе. Только в аналитическом лечении могут быть проработаны уровни пагубного стыда, окружающего травму подобно рубцу.

Травма и расщепление

Центральной для любого представления об анализабельности является концепция психической травмы и ее последствия — «расщепления», цель же анализа состоит в проработке и исцелении. Поскольку представление о расщеплении оказалось ускользающим, позвольте мне коротко подытожить основные изменения

---

* Манихейство — религиозное учение, основанное в 3 в. Мани, который, по преданию, проповедовал в Персии, Средней Азии, Индии. В основе манихейства лежит дуалистическое учение о борьбе добра и зла, света и тьмы как изначальных и равноправных принципов бытия.— *Примеч. пер.*

в его определении. Этот термин Фрейд взял у Жане и использовал в «Исследованиях истерии» для определения истерической диссоциации, связывая его с французскими терминами «insuffisance psychologique», «absence», «etat seconde», и «double conscience». Фрейд пишет об Анне О.:

> «На протяжении всей болезни два ее состояния сознания упорно появлялись одно за другим: одно, где она была полностью нормальна психически, и второе, которое можно уподобить сновидению с точки зрения обилия присущих ему продуктов воображения и галлюцинаций, с серьезными провалами в памяти и отсутствием торможения и контроля в ассоциациях» (vol. 2: 45).

Это, говорит Фрейд, «отчуждение» (alienation) в смысле отчуждения от самого себя. Более того, возможно, полезно вспомнить, что термин «отчуждение» был широко распространен во времена Жане. Те, кто изучал психические заболевания, назывались «психиатрами» (Alienists).

Ко времени своей второй лекции по психоанализу (из серии лекций, прочитанных в Кларковском университете в Вустере в 1909 г. и опубликованных в 1920 г.) Фрейд мог, в контексте дискуссии о вытеснении, писать о различии между своим взглядом и взглядом Жане. Вслед за Жане Фрейд объясняет:

> «Истерия — это форма дегенеративного изменения нервной системы, которая выражается во врожденном недостатке способности к психическому синтезу. Истерические пациенты, считает он, неспособны с самого начала связывать различные психические процессы в одно целое, и отсюда у них возникает тенденция к душевной диссоциации».

И он использует метафору, которая, как вы увидите, появится в обсуждении случая, приведенного ниже.

> «Истеричная пациентка Жане напоминает ту слабую женщину, которая пошла за покупками и возвращается домой, нагруженная большим количеством всяких коробок и пакетов. Она не может совладать со всей этой кучей с помо-

> щью своих двух рук и десяти пальцев, и поэтому у нее падает сначала одна вещь; она наклоняется, чтобы поднять эту вещь, падает другая, и т. д.» (Freud, 1909).

И Фрейд продолжает:

> «Мы не выводим расщепление психики из врожденной недостаточности душевного аппарата к синтезу, а объясняем это расщепление динамически, как конфликт противоположно направленных душевных сил; в расщеплении мы видим результат активной борьбы двух психических группировок друг против друга».

В указателе Стандартного издания расщепление объединяется с «absence», «condition seconde» и «double conscience». Хотя в Стандартном издании нигде нет четкого свидетельства того, что в понимании Фрейда расщепление означает разделение между эмоцией и мышлением, данная идея часто приписывается Фрейду и подразумевается современными теоретиками. В обильной современной литературе по расщеплению (Кляйн, Бион, Винникот, не так давно Кохут и другие Я-психологи, которые различают вертикальное и горизонтальное расщепления) данная концепция определяется априорно и существенно зависит от теоретических моделей.

Наиболее подходящим местом для начала нашего обсуждения клинической феноменологии расщепления и его связи с детской травмой послужит данное Ференци описание распадающегося Я, которое намного ближе тем значениям расщепления, которые заключаются в вышеприведенных цитатах Фрейда. Говоря об Элизабет Северн, с которой он экспериментировал «взаимный анализ», Ференци писал, что расщепление разбило сознание этой пациентки на несколько осколков:

Первый осколок, чистый, вытесненный аффект, ведет себя «как ребенок в обмороке, совершенно не осознающий себя». Ференци считал, что аналитик должен был направить рефлексивные силы пациентки на этот осколок для того, чтобы он появился в сознании как воспоминание шока.

Второй, материнский осколок, «играет роль ангела-хранителя... продуцирующего галлюцинаторное удовлетворение», что убивает

боль «путем выдавливания какой-либо психической жизни из бесчеловечно страдающего человеческого тела».

Третий осколок — «бездушная часть» (убитое Эго, пепел ранних душевных страданий), чья дезинтеграция не воспринимается вовсе или рассматривается как событие, происходящее с кем-то другим, как наблюдаемое со стороны» (Клинический дневник).

Опыт расщепления у серьезно травмированных пациентов может быть отнесен как к переживаниям базовой ошибки (basic fault) (Balint, 1968), так и к сознательным чувствам «омертвелости». Задолго до Шенгольда Ференци писал, что чувства «безжизненности» совершенно отрезаны от переживаний раскалывания на куски, а также писал о провале попыток найти или собрать эти осколки. Остается лишь «бездушная часть», отрезанная от остальной части Я, находящаяся в положении безжизненности из-за того, что задушена фантазийным «материнским осколком». Под «материнским осколком» Ференци имел в виду садистическую мать, садистический, жестокий и безжалостный материнский частичный объект.

То, что пациенты описывают как чувство омертвелости или как мертвые части себя, похоже на описание чувств небытия и бесчувствия, вызывающее в памяти описание Кьеркегором в книге «Болезнь к смерти» отчаявшегося Я, которое только может строить воздушные замки и общаться с воображаемыми собеседниками, в то время как по сути оно — ничто. Это чувство небытия скрыто так глубоко, что оно становится еще более ужасающим, отупляющим и изгоняющим осознание. «Не только желание и успешные усилия, чтобы скрыть эту болезнь от того, кто ею страдает, не только то, что эта болезнь может гнездиться в человеке и никто, ровным счетом никто этого не заметит,— нет! — пишет Кьеркегор.— Но прежде всего как раз то, что она может так прятаться в человеке, что он и сам об этом не подозревает!» (Кьеркегор. «Болезнь к смерти», в кн. С. Кьеркегор «Страх и трепет», М., 1993).

Такое вытеснение или отрицание может не замечаться, поскольку это часть фантазийной системы, которая может поработить все мышление. Кьеркегор пишет: «Все, что имеется в человеке от чувства, знания и воли, в конечном счете зависит от того, сколько в нем имеется воображения, иначе говоря, от способа, каким отражаются все эти качества, проецирующие себя в воображение» (там же). Это, по-моему, абсолютно критический момент, связан-

ный с Я-представлением и оценкой собственного самоуважения (Kilborne, 1995, 1999). Так, заключает он: «Худшая из опасностей — потеря своего Я — может пройти у нас совершенно незамеченной, как если бы ничего не случилось. Ничто не вызывает меньше шума, никакая другая потеря — ноги, денег, женщины и тому подобного — не остается настолько незамеченной» (там же).

Травма, расщепление и стыд

Цель анализа — проработать уровни стыда, которые не дают расщеплению и чувствам собственной ничтожности стать осознаваемыми. Спутанность и переживание себя иным, в зависимости от того, с кем находишься, приводит к стыду и избеганию. Такая спутанность часто тесно связана с ощущением дефективности, неспособности любить. За этим стоит нестерпимое чувство собственной ничтожности в сочетании с ужасом от невозможности сообщить о том, кем ты являешься,— чувства, глубоко похороненные и находящиеся вне терапевтической доступности до тех пор, пока аналитик не сделает их доступными через анализ сопротивлений стыда, которые возникают в переносе.

Когда эти чувства начинают возникать в сознании в присутствии аналитика, результатом часто является мучительная боль и ранимость, усиленная стыдом, к которому аналитик должен быть чувствителен. Если аналитик обращает внимание только на перенос, без должного внимания к отношениям аналитик–пациент и к реакциям пациента на аналитическую ситуацию, включая переживание опасности (Levy and Inderbitzin, 1997), то ситуация может восприниматься как непереносимая ретравматизация, поскольку травмированные пациенты чувствуют себя все более уязвимыми по мере того, как расщепление становится менее эффективным как защита.

Таким образом, аналитическое лечение травмы показывает важность постоянного внимания к влияниям аналитика на пациента. И потенциально наносящие вред воздействия психоаналитической ситуации становятся более понятными, когда осознаешь, что для некоторых пациентов сама аналитическая ситуация может переживаться как повторение детской травмы. Когда серьезно травмированный ребенок переживает расщепление в опыте Я, то с одной стороны, как считает Ференци, присутствует «презрительная, возможно,

саркастическая и ироническая покорность перед лицом господства», а с другой — «внутреннее знание, что насилие фактически ничего не достигло», «ощущение того, что ты больше и умнее жестокой силы». Такие расщепления, характерные для людей, которые пережили тяжелую детскую травму, приводят их к болезненным чувствам пустоты и изоляции, фальшивости и небытия («Люди смотрят сквозь меня так, словно я не существую»,— сказал один из моих пациентов). Такая ужасная пустота скрывает «болезненное раздражение, тенденцию к гневу и ощущению беззащитности, чувство беспомощности или страх перед непоправимыми вспышками ярости и агрессии» (Клинический дневник) . Следовательно, аналитическое лечение травмированных пациентов требует со стороны аналитика значительного такта и чувствительности к тем моментам, когда аналитическая ситуация переживается пациентом как травматическая.

В случаях, которые я хотел бы привести, речь идет не о «классических» психоаналитических пациентах в полном смысле слова, что не означает, что психоаналитическая техника не может быть эффективно применена. Хотя один пациент функционирует гораздо лучше другого, оба переживали эффекты «расщепления» как реакцию на травму.

Нора (случай 1)

Нора была направлена ко мне после очередной госпитализации, которых было несколько за последние три года, и после того, как она не смогла сформировать какой-либо терапевтический альянс с терапевтом. Ее детство было очень травматическим. Когда она впервые позвонила мне по телефону, она была очень дезорганизована и разгневана. Она была не в состоянии говорить по телефону более, чем несколько минут, внезапно взрывалась, становясь столь сердитой, что стремительно обрывала разговор, говоря, что собирается убить себя. В течение первых двух месяцев телефонных разговоров, когда она звонила мне из разных мест с побережья, она каждый раз срывалась, злилась, резко обрывала разговор, в то же самое время цепляясь за меня как за соломинку. В течение этих месяцев я видел ее в моем офисе только один раз, недолго. Она покинула мой кабинет в ярости спустя несколько минут. После этого были еще госпитализации и масса обрывистых

телефонных бесед до тех пор, пока мне не удалось убедить ее начать регулярное лечение.

В первые несколько недель лечения Нора повторяла тихим монотонным голосом, что ее семья свела ее с ума, заплатила психиатрам и докторам, чтобы они окончательно довели ее до сумасшествия, с целью избавиться от нее и завладеть ее наследством. «Они убили меня»,— повторяла она снова и снова, имея в виду, что «от нее ничего не осталось»; она была «вне себя».

Нора была склонна проецировать свой гнев на внешние фигуры, что лишало ее всякого шанса почувствовать себя реальной и существующей. Если внутри она чувствовала себя беспомощной, гнев должен был проявиться снаружи, даже несмотря на то, что такие защитные позиции все больше приводили ее в отчаяние. А хаос и беспорядок снаружи помогали ей ускользать от осознания того факта, что она боится собственных чувств. Испытывать безумную ярость из-за того, что другие люди не оправдывали ее ожиданий, было меньшей опасностью, чем осознавать собственную ярость и пустоту. Несмотря на интенсивные чувства опустошенности, порождаемые таким расщеплением, несмотря на боль, несмотря на то, что она слепо стремилась убежать от этих чувств, защиты расщепления и проекции давали ей иллюзию объяснения ее ситуации — она жертва.

Как будто следуя аналогии женщины с коробками из работы Фрейда, которая не могла удержать их все сразу, Нора была поглощена проблемами неуплаченных счетов, которые она держала в коробках, при этом она сочиняла длиннющие письма по поводу каждого счета, а потом делала копии и хранила их в ящиках сейфа. Когда всех этих кусочков ее жизни становилось слишком много и ей все труднее было находиться в курсе их содержания, она начинала тревожиться, не зная, что было в каждой коробке, папке или в ящиках сейфа. Тревога возрастала, так как она чувствовала, что ей никто не поможет. Она ничего не могла найти и очень боялась, что полиция заберет ее за неуплату налогов или мошенничество. Ее гнев был обращен на наказующие фигуры (ее семья, полиция, международный красный крест, ФБР, ее аналитик), а она оставалась со своей дезорганизованностью и серьезным расщеплением, которое символизировали ее коробки и папки, где находились кусочки ее жизни и которые она, подобно Шалтай-Болтаю, не могла собрать вместе.

Отметим, что то расщепление, о котором здесь идет речь, это, главным образом, не расщепление между внешним и внутренним,

как это могло бы быть выражено в проекции, но скорее состряпанное кое-как представление о своем жизненном опыте и о себе как попытка защитить себя от гнева, разорванности и пустоты.

На начальной стадии лечения моя роль заключалась, главным образом, в том, чтобы обеспечивать удерживающее окружение (holding environment). Мои вмешательства были в основном направлены на то, чтобы сделать ее гнев понятнее ей самой. Я также прибегал к интерпретации ее страха, что я ее отвергну, так же, как ранее ее отвергали другие. Я искал возможности минимизировать последствия расщепления и обезвредить параноидные проекции. В каком-то смысле то, что она чувствовала «мертвым» в себе, было некоторой ее версией, которую она могла показать окружающим без стыда. В этом смысле она воспринимала окружающий мир (и своего аналитика) как лишающий ее чувства собственного достоинства. И это вызывало еще больше ярости в ней и еще больше стыда.

Одним из признаков раннего переноса было переживание Норой того, что я мучил ее, никак ей не помогая и таким образом заставляя ее повторять травму напрасного обращения за помощью к тем, от кого она зависела. «Нет никакой помощи для жертв насилия»,— повторяла она, как молитву, тихим деревянным голосом. Мой подход состоял в том, чтобы предлагать ей помощь по поводу любых проблем ее каждодневной жизни, которые представлялись ей непреодолимыми, и в то же время интерпретируя ее тенденцию использовать эти проблемы, чтобы защищаться ими от реальных источников тревоги — ее страхов собственной беспомощности, гнева и ужаса отвержения. Мой подход несколько напоминал работу с ребенком — сесть на пол и включиться в игру. Если аналитик включен в игру, он может интерпретировать ее ход.

Мой собственный контрперенос включал гнев на ее многочисленные суицидальные угрозы, беспомощность и чувство, что я перегружен тысячью ее проблем. Поскольку каждую свою проблему она воспринимала как памятник своей беспомощности, она заставляла меня чувствовать свою беспомощность и подавленность перед лицом ее требований и потребностей. Я начал интерпретировать эту ее тенденцию, проявляемую по отношению к каждому человеку в ее жизни. Она изолировала себя от других людей, заставляя их чувствовать себя беспомощными и некомпетентными, так что они пытались от нее избавиться. Она не могла избавиться от самой себя, поэтому считала, что другие могут это и этого хотят.

Работая с такими серьезно нарушенными клиентами, обычные критерии нейтральности и абстиненции следует подчинить пониманию потребностей пациентки, ее чувствительности к стыду за свою фрагментированность, и пытаться не позволить этим чувствам втянуть аналитика в ситуацию невольного повторения травмы. Скорее следует добиться того, чтобы сама травма стала доступной для аналитического процесса, чтобы помочь выйти на свет связанными с ней стыду и боли.

Травма, боль и повторение

Один из очень трудных вопросов состоит в том, почему и как такие люди, как Нора, повторяют болезненный опыт (см. классические работы Фрейда «Воспоминание, повторение и проработка» и «Ребенка бьют»). На этот вопрос определенно нет адекватного ответа. Тем не менее можно ответить на этот вопрос частично, например, что боль имеет анестезирующую функцию. Каким бы болезненным и травмирующим ни было расщепление само по себе, его можно использовать для облегчения еще большей боли. Одна боль может облегчить другую, если она связана с «морально менее значимой и очевидно нереальной частью тела» (Клинический дневник). Короче говоря, для использования боли для облегчения другой боли требуется как соматизация (либо в форме нечувствительности, либо в форме отсроченной боли), так и всемогущество мысли, которые могут принять форму чувства неуязвимости, даже если что-то и происходит в теле, как это было в случае с Дороти, к которому я хотел бы сейчас перейти.

Дороти (случай 2)

Из того, что было сказано до сих пор, кажется справедливым, что где травма, там и расщепление, а где расщепление, тут же и ядовитый стыд. Акцент, который Ференци сделал на первичной роли матери в диаде мать–ребенок в концептуализации травмы, повлиял на несколько поколений психоаналитиков: кляйнианцев, приверженцев теории объектных отношений и межличностного психоанализа, а также Я-психологов. Недавно его вклад был заново

переоценен в свете взаимоотношений Ференци с Фрейдом, его работы с психотиками и его внимания к потенциально травмирующему влиянию аналитической ситуации (например, Haynal, 1987, 1989, 1991; Hoffer, 1991; Fogel, 1993; Kirschner, 1993; Kilborne, 1999). Более того, как, я надеюсь, это станет понятным из моих клинических примеров, процессы проработки с необходимостью влекут за собой толерантность ко все более интенсивным чувствам стыда. Наряду с этим чувства ранимости в переносе становятся более доступными, параноидные защиты выражаются в гневе на аналитика, появляется ненависть в контрпереносе (Winnicott, 1949).

Вскоре после того, как я начал работать с Дороти, я узнал, что ее прежний аналитик имел с ней сексуальные отношения в своем офисе в те дни и часы, когда до этого у них были сессии. Некоторое время после начала нашего анализа эти сексуальные отношения продолжались, несмотря на то, что она переживала эти встречи как изнасилование. Я был поражен степенью деперсонализации и немоты, которые я в ней наблюдал через день или два после каждой из таких встреч. Когда я спрашивал ее, как она себя чувствовала, она отвечала, что абсолютно ничего не чувствовала, кроме туманного ощущения, что она плывет в водной стихии, и столь же смутного чувства дезориентации. В этой защите, показывающей всемогущество мышления, можно было увидеть наличие глубокой детской травмы. Здесь также присутствовали истерические элементы, поскольку имела место отсроченная/смещенная боль. Она очень чувствительно реагировала на боль тех, кого любила (например, родителей), но не на собственную боль, которую она не могла обнаружить. Когда ее родителей положили в больницу, она мобилизовала в себе огромные силы, чтобы организовать за ними уход и неустанно бороться за устранение их боли. Сама же она была оцепенелой. Чтобы защититься от любого переживания боли, она использовала регрессивное слияние (в особенности с матерью).

Годами она встречала все мои попытки с кажущимся безразличием и испепеляющим презрением — прямым следствием стыда. Когда я пытался прояснить что-нибудь, что, как мне казалось, она уже знала, она на корню уничтожала все мои попытки. Когда я пытался связать то, что было сказано на предыдущих сессиях или даже по телефону в тот же день, с чем-нибудь в переносе, она отвергала все это, говоря мне: «Вы никак не можете понfive, что я уже ушла от этого. Я всегда впереди вас на много световых лет. Вы никогда

не можете находиться там, где я». Она пояснила свой комментарий, обратив мое внимание на отставание, связанное с видимым нами светом, как это происходит со звездами, чей свет мы видим через тысячи лет. В одном из сновидений она увидела меня, отжимающегося на кухонном столе. Однако она всегда знала, когда я был болен или у меня что-то болело, иногда даже до того, как я узнавал об этом сам. Такая удивительная чувствительность к другим людям, такая гипертрофированная эмпатия, иногда даже на грани сверхъестественного, достаточно описана в литературе о травмированных пациентах. Она ссылалась на чувства «четвертого измерения», намекая на эпизод из «Сумеречной зоны» под названием «Потерянная маленькая девочка». В этом эпизоде девочка пяти лет исчезает в одном таинственном месте в стене. За кроватью девочки есть маленькое пространство — невидимый проход в четвертое измерение. Ее отец пытается пройти туда, но не может. Перед тем, как ей безвозвратно исчезнуть, отец посылает туда собаку, которой удается подтащить ее довольно близко к стене, так что отец может затащить ее обратно в человеческое трехмерное пространство. В переносе она вела себя, как в четвертом измерении, оставляя меня, как та девочка своего отца, блуждающим в темноте.

Каждый раз, когда она серьезно подходила к вопросу о своих сексуальных взаимоотношениях с предыдущим аналитиком, она испытывала омерзение, ужасаясь тому, как она могла делать что-либо подобное. Таким образом, повторяя это событие, Дороти чувствовала себя более способной отрицать эту травму. Боль, связанная с этими сексуальными отношениями, анестезировала ее и не могла быть прочувствована, потому что не была сознательной. И действительно, ее сексуальные встречи сами по себе были сокрытием травмы. Дороти сама могла говорить о том, что ее не пугали и не травмировали эти сексуальные отношения, поскольку они неоднократно повторялись; как бы она могла их продолжать, если бы они были для нее травмирующими? Такой способ анестезии боли болью указывает на раннюю травму. И действительно, от ее детства осталось много травмирующих воспоминаний, связанных с докторами и другими мужскими фигурами, которые всплыли в ходе лечения, что сопровождалось появлением очень сильных переживаний (ужаса, гнева, боли, смущения и др.), указывающих на нарушения границ ее отцом. Были ли эти события на самом деле травмирующими в то время, как они случились, в действительности было не так

важно, как то, что они присутствовали в анализе как невыносимо болезненные воспоминания.

Боль можно понять через другие идеи и чувства и, соответственно, она может быть, например, замаскирована чувством исчезновения или взрыва, падения в пустом пространстве, чувством изгнанности в четвертое измерение и т. д. В таких случаях задача анализа состоит в том, чтобы позволить пациенту сознательно соединить чувства с их реальными объектами, сделать чувства реальными. Это включает интерпретацию конверсионных симптомов, когда «мыслительная работа тела равняется истерии» (Клинический дневник). Ференци продолжает:

> В критические моменты, когда психическая система не в состоянии адекватно реагировать или когда специфические органы или функции (нервные или психические) грубо разрушены, на первый план выступают первичные психические силы, и это будут те силы, которые попытаются преодолеть разрушение. В такие моменты, когда психическая система не срабатывает, думать начинает организм» (Клинический дневник).

Стыд ситуации усилил ее страх, что если она выдаст мне своего прежнего аналитика, рассказав об их связи кому-либо, это навлечет на него неприятности. Аналитическая работа с травматическими пациентами направлена против чувства беспомощности пациента и стыда за свою беспомощность. Еще сложнее может оказаться лечение, когда для защиты пациент «расщепляет» аналитика, переживая его как человека беспомощного и неэффективного, но в то же время идентифицируясь с аналитиком-агрессором в чувстве всемогущества. При этом важное значение имеют проблемы контрпереноса, поскольку аналитик может повторить травматическую ситуацию, либо став слишком беспомощным, тогда пациент остается незащищенным, либо став чрезмерно сильным, тогда это становится угрозой для пациента.

Если, например, сам аналитик находит для себя трудным выглядеть беспомощным существом и в качестве защиты занимает позицию силы, то тогда такой защитный маневр может усилить травматическое переживание пациента, вызванное у него могущественными и садистскими родительскими фигурами, что ведет

к отчаянным защитным попыткам идентифицироваться с агрессором, которым непреднамеренно становится аналитик. Если, с другой стороны, аналитик неоднократно показывал свою неэффективность (отжимаясь на кухонном столе), тогда его/ее чувства неэффективности могут быть использованы пациентом как свидетельство собственной (магической) силы (аналитик — импотент, а она всемогуща, но только предпочитает не показывать этого). Некоторые пациенты могут тем сильнее липнуть к таким фантазиям всемогущества, чем сильнее страх глубокой беспомощности и бессилия. В таких случаях переживание в контрпереносе чувства собственной неэффективности, если оно не проанализировано, может быть мощно использовано пациентом для подкрепления своих защит и сопротивления и для дальнейшего раскручивания спирали стыда и презрения в аналитической ситуации (см. Wurmser, Morrison, Malin, Reed and Lichtenberg, на конференции Американской психоаналитической ассоциации, 1999).

Думая о травме, полезно, следуя Ференци, представить себе случайно застигнутого, ничего не подозревающего маленького ребенка. Всегда, когда травма не может быть предвосхищена или понята, ее влияние существенно усиливается, как это хорошо понимал Балинт (1968). Ференци сравнивает влияние травмы с избиением спящего ребенка. Как отмечает Ференци, повторяющиеся переживания травмы низводят того, кто ее переживает, «почти что на уровень забитого глупого животного» (Клинический дневник). Результатом является понятная компенсаторная попытка обрести силу. «Слабая и неразвитая личность реагирует на внезапное неудовольствие не защитой, а вызванной тревогой идентификацией и интроекцией несущего угрозу лица или агрессора» (Клинический дневник). Такая идентификация с агрессором мотивирована тревогой, страхом и непостижимостью происходящего. Когда такая защита угрожает стать сознательной в анализе, возникает глубокое чувство стыда, тайный умысел, который непреднамеренно пациент приписывал тем самым людям, которые ответственны за его уничтожение. Такой стыд может представлять определенные технические трудности для аналитика, поскольку он с неизбежностью сопровождается большой болью, которая будет использоваться пациентом на службе сопротивления.

Давайте вернемся к Дороти, которой стыд за сексуальные отношения с предыдущим аналитиком мешал понять характер этих

отношений. Более того, когда она была ребенком, с ней были ситуации, описанные Ференци. Ее отец бил ее во сне. Туманность ее воспоминаний — того, как все это происходило,— сочеталась с тем, что она утаивала его имя от меня, что предполагает защиту тех самых людей, которые нанесли ей травму. Она даже не могла решить, как ей было удобнее его называть — «мой бывший психотерапевт», «друг», «любовник» и так далее. Она не хотела называть мне его имени, потому что считала, что если она скажет, то это разрушит его, а ей хотелось чувствовать, что у нее есть сила сделать это, но она предпочитает не делать этого — т. е. считала, что она не беспомощна, у нее есть сила, и эта сила не делает ее опасной и не угрожает ее связи с теми людьми, от которых она зависит. Чувствуя в себе силу держать его имя в секрете и таким образом хранить свой стыд под замком, она оставалась в неведении относительно того, какую угрозу он для нее представлял, а также того, откуда исходит ее боль. Это также служило сдерживанию ее гнева против своего отца (смещенного на прежнего аналитика, которого она защищала).

Таким образом, удерживание секрета одновременно было и разрешением чувства беспомощности, которое она не могла выразить (но с помощью магического мышления могла от него избавиться), и выражением сурового недоверия. Такое глубокое чувство изоляции от остальной части человечества, парадоксальным образом усиленное тем, что она удерживала свой секрет, делает внешний мир намного более вероломным; здесь нет защищенного места, нет шанса что-то изменить или исцелить до тех пор, пока аналитик не преуспеет в том, чтобы позволить таким секретам и стыду, который является их питательной средой, стать доступными для аналитической работы. Травмированные индивиды не осознают, что это чувство изоляции (от аналитика и от любых других людей) не дает ослабеть травматическому переживанию. Это чувство изоляции не дает возможности пациентам переживать самих себя как единое целое в присутствии аналитика или в присутствии кого бы то ни было. Будучи не в состоянии преподносить себя как что-то иное, чем незавершенность, они подкрепляют переживания своей расколотости и ущербности.

Расщепление в какой-то степени может быть рассмотрено как фантазийные и бессознательные попытки избежать опасности. «Полностью расслабленное тело получит меньший ущерб от удара кинжалом, чем то, которое себя защищает» (Клинический дневник). Однако все попытки защититься ведут к психическому из-

гнанию, потере интереса к обычной жизни и уходу в галлюцинаторное всемогущество. А опыт возможности изменения в анализе зависит от «интереса к каждодневной жизни», который запрещает расщепление и стыд.

Нору регрессивное расщепление толкало назад, в фантазии детства, и ее голос стал голосом маленькой испуганной девочки: с ней плохо обращались в семье и в окружающем мире. Ее нетолерантность к боли была так велика, что она не могла понять, почему те люди, на кого она надеялась, не могли ей помочь; затем она начинала злиться на тех людей, кто не мог ей помочь, частично в качестве защиты против боли от своей беспомощности, отверженности и (нарциссически) смертельной раны. Паранойя и шизофрения, которые намертво отсекали ее от мира, были, как отмечает Левальд, попытками защититься от утраты реальности. «То, от чего защищается Эго, или психический аппарат,— не реальность, а ее утрата, т. е. утрата той интеграции с миром, которая существует в либидинозных отношениях с матерью» (Loevald, 1951). Такая утрата интеграции постыдна и болезненна. Суровая травма не только дезорганизует психику ребенка, но и способствует ее дезорганизации (Loevald, 1987; Lear, 1996).

Травма анализа и идентификация с агрессором

Аналитик находится в позиции значимого объекта, существующего именно в том времени и пространстве, которым пациент хочет положить конец. Следовательно, аналитик очень легко может запустить механизм идентификации с агрессором, который позволяет пациенту отрицать свою беспомощность, и может ненамеренно содействовать повторению травмы и исчезновению Я. Ференци пишет:

> «Личность раскалывается на психическое существование, которое имеет чистое знание и наблюдает за событиями извне, и на тотально бесчувственное тело. В той мере, в какой это психическое существование по-прежнему доступно эмоциям, оно обращает свой интерес только к тем чувствам, которые остались вне этого процесса, т. е. к чувствам нападающего. Как если бы психика, чьей единственной функцией было бы снижать эмоциональное напряжение и избегать боли, в момент смерти своей собственной личности

> автоматически отдавала бы свои функции по снижению боли, напряжения и страстей атакующему — т. е. единственному человеку, обладающему чувствами, и идентифицировалась бы с ним» (Клинический дневник).

В «Словаре психоанализа» Лапланш и Понталис отмечают, что термин «идентификация с агрессором» может быть найден в работе Анны Фрейд «Эго и механизмы защиты» (1936). Однако уже в 1931 и в 1932 годах Ференци использовал термин «идентификация с агрессором» (Ferenczi, 1931, 1932). Это понятие, хотя и связано в некоторой степени с кляйнианским понятием «проективной идентификации», но все же отличается от него. Мои рассуждения здесь направлены на прояснение феноменологического описания защиты от стыда, идентификации с агрессором, влекущей за собой возможность воспринимать и фантазировать о другом как о всесильной фигуре.

Идентификация с агрессором, как она проявляется в аналитической ситуации, влечет за собой исчезновение Я пациента (ощущаемая мертвость) и защитную попытку выжить через аналитика. Это значительно отличается от акцентирования на попытке присвоения себе силы другого человека из чувства зависти (кляйнианский подход) и может быть понято в свете идей о паранойе и динамике стыда как желания спрятаться и столь же сильного желания не быть замеченным вместе с выражением чувств своей ничтожности (см. Kilborne, 1999).

Вместо «вбирания в себя» сильного человека в кляйнианском смысле, защита принимает форму превознесения сильного человека, чтобы иметь возможность находиться в его тени, таким образом отождествляя себя с сильным человеком и в то же самое время служа выражением чувств собственной беспомощности. Идентификация с агрессором позволяет субъекту использовать фигуру сильного человека для защиты от дезинтеграции, а также от стыда беспомощности. Стыд служит изгнанию боли посредством изгнания Я. Как пишет Ференци:

> «Я вовсе не ощущаю наносимую мне боль, так как я не существую. С другой стороны, я чувствую получаемое агрессором удовлетворение, которое я все еще в состоянии осознавать. Подтверждается фундаментальный тезис пси-

> хологии, что исключительной функцией психики является ослабление боли. Функция ослабления боли должна, однако, использоваться не только по отношению к Я индивида, но также по отношению к любой разновидности боли, воспринимаемой или воображаемой психикой (Клинический дневник).

Соответственно, цель анализа — определить и затем исцелить травму, блокируя различные тайно подготавливаемые попытки сбежать. «Обнаружить и устранить все тенденции к бегству и уверткам в пациенте, для того чтобы заставить его пройти через единственный путь, т. е. через травму» (Клинический дневник). Однако на этом пути мы сталкиваемся со многими препятствиями, среди которых стыд, вина и амбивалентность по отношению к аналитику, подвергающему своего пациента такой боли. При этом также должна присутствовать ненависть к аналитику, которая оказалась столь непреодолимым препятствием в анализе Ференци Фрейдом. Несмотря на неоднократные попытки со стороны Ференци обратить внимание Фрейда на проблему непроанализированного негативного переноса и контрпереноса, Фрейд не был склонен распознавать негативный перенос или ненависть как у своих пациентов, так и у себя (см. Winnicott, 1949). Однако нераспознание ненависти в переносе и контрпереносе лишает пациента важного источника ориентации в мире и легко может само по себе становиться постыдным.

Боль, амбивалентность и аналитическая ситуация

Многое в успехе анализа пациентов, которые были травмированы, заключается в позволении им принять еще более сильную боль, от которой они убегали всю свою жизнь. Тяжело травмированные пациенты обладают недостаточными ресурсами для того, чтобы справляться с амбивалентностью, вместо этого полагаясь на защитное расщепление. Кроме того, магическое мышление и всемогущество, используемые для того, чтобы избежать дезинтеграции, лишают таких пациентов адекватного восприятия и суждения о «реальности». Но если это так, как сможет травмированный пациент подтвердить первоначальную боль — или боль, связанную с объектом, в значительной

мере похожим на первоначальный объект,— чтобы сделать боль осознаваемой? Как могут быть подтверждены неприятные идеи перед лицом вытеснения? Это — цель анализа и критерий анализабельности и, я бы добавил, эффективной аналитически ориентированной психотерапии (см., например, Ferenczi, 1926; Balint, 1968).

Пациент нуждается в исследовании своих неприятных идей, в сознательном взгляде на них, несмотря на ту боль, которую это вызывает. В своей будапештской лекции «Пути продвижения в психоаналитической терапии» (1919) Фрейд писал: «Каким бы жестоким это ни могло показаться, мы должны стремиться к тому, чтобы страдание пациента, в той степени, в какой оно в некотором отношении эффективно, не приходило преждевременно к концу». Несмотря на советы Я-психологов и других исследователей относительно большей эмпатии, представляется важным сосредоточить внимание на оценке аналитиком страдания пациента. Для того, чтобы быть в состоянии судить о том, каков болевой порог пациента в каждый данный момент лечения, требуется эмпатия и умение, а также здравое клиническое суждение. Это, по моему мнению, важный момент, который также определяет цель аналитической работы: не утешение, а скорее толерантность к боли и дискомфорту увеличивает силу Эго, чувство самоуважения и уменьшает стыд.

> Первой и самой безотлагательной целью тестирования реального положения вещей является не нахождение в реальности объекта, соответствующего представлению о данной вещи, а нахождение его вновь, чтобы убедиться, что он все еще здесь ... В качестве условия для тестирования реальности мы признаем, что объекты, которые прежде приносили удовлетворение, должны быть утрачены (Freud, цит. по: Ferenczi, 1926).

Или, используя формулировку Ференци: на первой фазе, фазе интроекции, «существует одно Эго, которое включает в себя весь мир опыта». На второй стадии, стадии проекции, «всемогущество приписывается внешним силам». И на финальной стадии проекция и интроекция могут быть сбалансированы, так что колебания между проекцией и интроекцией могут по большей части происходить осознанно. Лишь таким образом может начинаться признание окружающего мира, «после того, как происходит отказ от защиты от

вызывающих боль объектов и их отрицание, а их стимулы, инкорпорированные в Эго, трансформируются во внутренние импульсы» (Клинический дневник).

Почему это так, почему травма вызывает более сильную чувствительность к боли амбивалентности — открытый вопрос, связанный с природой травмы и расщепления. Проработка боли и тревоги — вместе с порождаемым ими стыдом — становится фокусом в аналитической работе с травмированными пациентами (в действительности, возможно, со всеми пациентами). Ференци был, как верно отмечает Фогель, первым аналитиком, обратившим свое внимание на интернализацию, хотя такое сосредоточение принесло с собой некоторую путаницу по поводу того, являются ли его «Эго» и «объекты» «репрезентационными фантазиями лиц — текущими мыслями и чувствами — или же более абстрактными, деперсонализованными психическими структурами или силами» (Fogel, 1993).

Такая проработка означает постоянное сосредоточение на переносе и сопротивлении переносу, сопротивлении к переживанию боли. Одна из широко распространенных защит, используемых в таких случаях, состоит в том, что пациент не доступен. Чувство того, что ты не находишься в данное время в аналитической ситуации, «своего ухода», который описывают многие пациенты, является не состоянием «не-сущестования», а скорее состоянием «не-существования-здесь», переживанием, связанным с мазохизмом (см., например, Brenner, 1996; Krystal, 1978). Ференци пишет:

> «Исчезновение собственной личности, в то время как другие все еще находятся на сцене, будет, таким образом, лежать в основании глубочайшего корня мазохизма (иначе совершенно непонятного), самопожертвования ради других людей, животных или вещей, или идентификации с внешними напряжениями и болями, что является не имеющим смысла поведением, с психологической или эгоистической точки зрения. Если это так, тогда невозможно никакое мазохистское действие или эмоциональный импульс такого рода без временного умирания собственной личности. Поэтому я совсем не ощущаю наносимую мне боль, потому что я не существую (Клинический дневник).

Это открывает новую область исследования, которую я надеюсь обсудить в следующей статье: область взаимосвязи между

вопросами реальности и психической реальности, как они применяются к психической боли. Здесь достаточно сказать, что характер наших культурных представлений о боли претерпел громадное изменение в связи с приходом убивающих боль лекарств и анестезии. Введение в практику анестезии и убивающих боль лекарств способствует возрастанию фантазий всемогущества, которые, в свою очередь, искажают восприятие боли. Вполне возможно, что так как многие пограничные пациенты не уверены в «реальности» своих психических болей и напуганы такой «реальностью», то их фантазии о боли и предвосхищающий страх перед нею принимают преувеличенные размеры.

Заключение

Я пытался показать, что расщепление и идентификация с агрессором могут изучаться феноменологически и аналитически как реакции на травму. Так как тяжелая детская травма влечет за собой разновидность смерти души и убийства души, такие чувства омертвелости следует делать доступными для аналитического процесса. В анализе, однако, аналитики могут непреднамеренно повторять в аналитической ситуации те самые переживания травмы, которые они пытаются проработать. Так как пациенты, перенесшие детскую травму, склонны повторять в переносе свои чувства, а также в связи с тем, что аналитик одновременно является лицом, к которому они обращаются за помощью и которое причинило им ужасный вред, такое повторение является крайне постыдным — и болезненным — и умение с ним справляться требует значительных умений со стороны аналитика.

Особый акцент на явлениях контрпереноса и на феноменологических описаниях расщепления и идентификации с агрессором служит лучшему осознанию воздействий аналитической ситуации на пациента и прояснению природы и функции психической боли. Там, где имеет место травма, в связи с уязвимостью и болью переживается стыд, при этом травматические пациенты ненавидят себя за то, что неспособны эти чувства выносить. Наконец, повторение травмы в аналитической ситуации доводит до осознания многих пациентов их собственное соучастие в своем психическом исчезновении и изгнании, которое порождает еще больший стыд и страх перед болью вновь ожившей травмы.

ЛИТЕРАТУРА

American Psychoanalytic Association (1999). Panel “Shame Contempt Interchanges”. Washington, D.C., meeting.

Balint, Michael (1968). The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression. London: Tavistock Publications.

Bonomi, Carlo (1998). Flight into sanity: Jones’ allegation of Ferenczi’s mental deterioration reconsidered. Unpublished manuscript.

Brenner, Ira (1996). Trauma, perversion and «multiple personality». *J. Am. Psychoanal. Assoc.* 44 (3):785–814.

Ferenczi, Sandor (1909). Introjection and transference. In Clara Thompson (ed.). Selected Papers of Sandor Ferenczi, vol. 1. New York: Basic Books, 1950.

Ferenczi, Sandor (1914). Embarassed hands. In John Rickman (ed.). The Selected Papers of Sandor Ferenzci, vol. 2. New York: Basic Books, 1960.

Ferenczi, Sandor (1926). The Problem of acceptance of unpleasant ideas-advances in knowledge of the sense of reality. In John Rickman (ed.). The Selected Papers of Sandor Ferenczi, vol. 2. New York: Basic Books, 1960.

Ferenczi, Sandor (1931). Notes and fragments, aphoristic remarks on the theme of being dead-being a woman. In M. Balint (ed.). Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis. London: Karnac Books, 1994.

Ferenczi, Sandor (1932). The Clinical Diary of Sandor Ferenczi, Judith Dupont (ed.), Michael Balint and Nicola Zarday Jackson, trans. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Ferenczi, Sandor (1933). The Confusion of tongues. In M. Balint (ed.), Selected Papers of Sandor Ferenczi, vol. 3. New York: Basic Books, 1955.

Fogel, Gerald (1993). A transitional phase in our understanding of the psychoanalytic process. A new look at Ferenczi and Rank. *J. Am. Psychoanal. Assoc.* 2. 585–602.

Freud, Anna [1936. (1966)]. The Ego and the Mechanisms of Defense. London: Hogarth Press Ltd.

Freud, Sigmund (1895). (with J. Breuer) Studies on hysteria. Standard Edition. 2. 45ff.

Freud, Sigmund (1909). Lectures on psychoanalysis. Standard Edition. 9. 252ff.

Freud, Sigmund (1914). Remembering, repeating and working through. Standard Edition. 1. 2. 147ff.

Freud, Sigmund (1919). A child is being beaten. Standard Edition. 17. 179ff.

Freud, Sigmund (1919). Lines of advance in psychoanalytic therapy. Standard Edition. 12.

Haynal, Andre (1987). The Technique at Issue Controversies in Psychoanalysis from Freud and Ferenczi to Michael Balint. London: Karnac.

Haynal, Andre (1989). The concept of trauma and its present meaning. *Int. Rev. Psychoanal.* 16. 315–321.

Haynal, Andre (1991). The psychoanalytic movement healing through love? A unique dialogue in the history of psychoanalyse. Free Associations. 21. 1–20.

Hoffer, Axel (1991). The Freud-Ferenczi controversy— a living legacy. *Int. Rev. Psychoanal.* 18. 465–472.

Hoffer, Axel (1998). (with Peter Hotter). Ferenczi's fatal illness in historical context. Paper presented at American Psychoanalytic Association meetings, Toronto.

Kierkegaard, Soren (1849). The Sickness Unto Death. Alastair Hannay, trans. London and New York: Penguin, 1989.

Kilborne, Benjamin (1995). Of creatures large and small, psychic size, size anxiety and the analytic situation. The Psychoanalytic Quarterly. 64. 672–690.

Kilborne, Benjamin (1999a). The disappearing who: Kierkegaard, shame and the self. In J. Adamson and H. Clark (eds.), Scenes of Shame. Psychoanalysis, Shame and Writing. Albany State University of New York Press.

Kilborne, Benjamin (1999b). Ferenczi, regression and shame. *Int. Annals Pscyho-analysis,* in press.

Kirschner, Lewis (1993). Concepts of reality and psychic reality in psychoanalysis as illustrated by the disagreement between Freud and Ferenczi. *Int. J. Psycho-anal.* 75:219–230.

Krystal, Henry (1978). Trauma and affects. Psychoanal Study Child. 33. 81–116.

Lansky, Melvin (1992). Fathers Who Fail. Hillsdale, N.J.: The Analytic Press.

Lear, Jonathan (1996). The Introduction of eros. J. *Am. Psychoanal Assoc.* 44 (3) 696.

Levy, Steven T. and Inderbitzin, Lawrence, B. (1997). Safety and danger and the analyst's authority. *J. Am. Psychoanal. Assoc.* 45 (2) 377–394.

Loewald, Hans (1951). Ego and reality. Int. J. Psychoanal. 32. 10–18.

Loewald, Hans (1987). Some considerations on repetition and the repetition compulsion. In Papers on Psychoanalysis: New Haven. Yale University Press.

Martin Cabre, Luis, J. (1997). Freud-Ferenczi controversy terminable and interminable. *Int. J. Psycho-Anal.* 78. 105–114.

Winnicott, D. W. (1949). Hate in the countertransference. Int. J. Psycho-Anal. 30. 69–74.

Wurmser, Leon (1981). The Mask of Shame. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

КОНФЛИКТЫ СТЫДА И ТРАГЕДИЯ В «АЛОЙ БУКВЕ»

«Алая буква» Натаниэля Готорна многому может научить психоаналитиков и психотерапевтов. Возможно, не найти американского романа, который предоставил бы более благодарный материал для глубинного исследования динамики, конфликтов и защит, характерных для стыда. Большинство комментаторов «Алой буквы» считают, что страдание Гестер Прин основано на чувстве стыда, а преподобного Димсдейла — на чувстве вины. Здесь предложена существенно другая интерпретация, а именно то, что обоих героев мучает стыд, но стыд Димсдейла более невыносим, поскольку более конфликтен, менее репрезентативен и меньше используется в качестве защиты. Стыд Димсдейла более глубокий и в то же время более токсичный. Что именно значит «глубже» и «токсичнее» в контексте конфликтов стыда (включая и те, что порождаются чувствами стыда), — исследуется ниже.

> *«Говори правду! Говори правду! Говори правду! Не скрывай от людей того, что есть в тебе, если и не дурного, то хоть такого, за чем может скрываться дурное!»*[1]
>
> Натаниэль Готорн,
> «Алая буква»

---

[1] Перевод Н. Л. Емельянниковой. М., «Художественная литература», 1957.

Ряд видных авторов, которые писали на тему стыда, в их числе Элен Блок Левис (Lewis, 1971) и Леон Вюрмсер (Wurmser, 1987, 1997, 1999, 2004), обращали особое внимание на «Алую букву» Готорна. Многие указывали на внешнюю, социальную стигму стыда, олицетворенную буквой «А», которую Гестер Принн вышила на своем платье. Я же сосредоточусь преимущественно на *внутренней* динамике стыда и обусловленных стыдом конфликтах преподобного Димсдейла, которые, в отличие от видимой всем и каждому «А» на груди Гестер Принн, проливают свет на то, что делает стыд невыносимым, а его конфликты — трагическими. С самого начала подчеркнем, что стыд не обязательно токсичен. Если стыд переносим, он порождает толерантность, укрепляет межчеловеческие отношения и позволяет радоваться жизни.

Если исключить опасения и колебания рассказчика, придающие книге свой колорит, то основной сюжет «Алой буквы» выглядит следующим образом. В семнадцатом веке пожилой английский ученый Чиллингуорс женится на Гестер Принн, девушке много его моложе, и посылает ее в пуританскую Новую Англию. Там она вступает в любовную связь и вскоре понимает, что она беременна. Через положенный срок у нее рождается дочь по имени Перл. Поскольку Гестер отказывается назвать имя отца (Димсдейл), ее подвергают публичному порицанию и приговаривают носить наглядный знак своего прелюбодеяния (букву «А»[2]). Прибывший Чиллингуорс обнаруживает ее с младенцем. Поклявшись отомстить, он выдает себя за врача, чтобы удобнее было выслеживать неизвестного отца. Между тем, Димсдейл — эта призрачная фигура — должен соответствовать тому идеальному образу, который сложился у его прихожан, хранить молчание, приличествующее его сану, и в одиночестве нести бремя тайны. Он не может общаться ни с Гестер, ни с Перл. Разумеется, фабула включает много больше, чем мое краткое описание. В конце книги Димсдейл после самой вдохновенной своей проповеди публично по собственной воле делает признание, в результате возвысив себя еще больше в глазах прихожан. Кроме того, Димсдейла и Гестер обнаружили, что их планы бежать обратно в Англию расстроены. В двух словах: самые волнующие, эмоционально заряженные темы книги символизиру-

---

2 «А» — первая буква слова adultery (*фр.*), прелюбодеяние.

ются буквой «А» — той, что вышита на платье Гестер, и той, что, наполовину видимая, наполовину угадываемая, выжжена на груди Димсдейла. Вопрос о причине смерти Димсдейла, таким образом, оставлен открытым: о ней сказано лишь наполовину, и читателю остается простор для воображения. Такая умышленная неопределенность существенна для изображения страданий Димсдейла, а также для понимания романа.

Позволю себе сделать здесь паузу, чтобы прокомментировать свой психоаналитический подход к литературному произведению. Книга, подобная «Алой букве», многому может научить, если мы позволим ей это сделать. По крайней мере, для меня это значит подчинить понятие аналитической интерпретации (согласно которой субъект и объект — два отдельных человека) понятию свободного аналитического исследования, включающего аналитические вопросы относительно природы и функций психического конфликта и символизации[3]. До тех пор, пока вопросы, которые я ставлю, являются клинически существенными, а использование литературного произведения может помочь искать ответы на них,

---

[3] Поэтому здесь не может быть единственного тезиса в обычном смысле психоаналитической интерпретации; неоправданно было бы утверждать, что определенная теоретическая ориентация более истинна, чем другие, так же, как и попытки логически обосновать определенную точку зрения. Я предлагаю психоаналитический подход к литературным произведениям, отличающийся, насколько я знаю, от общепринятых, будь то лакановский, фрейдовский, кляйнианский подход с точки зрения объектных отношений, или интерперсональный подход. Я отнюдь не намереваюсь уподобить в каком бы то ни было смысле литературное произведение, его автора или его персонажей пациенту на кушетке. Никакого «анализанда» здесь нет. Я также не пытаюсь использовать литературу для «валидизации» теоретических положений и позиций. Скорее можно сказать, что я использую теоретические концепции и идеи для исследовательских целей. Для меня это значит, что клинические и литературные источники могут быть с пользой рассматриваться в контрапункте, как я продемонстрировал в *Disappearing Persons* («Исчезающие люди», Kilborne, 2002): читать литературные произведения через призму психоаналитических вопросов и динамик оказывается благодарным делом, так же как опираться на литературу, размышляя о клинических проблемах, загадках и механизмах. Таким образом клиническая работа может черпать ресурсы из литературного источника, а литература — из психоаналитического исследования.

не столь важно обнаружение возможных «доказательств» или того, как обстоят дела «на самом деле». Гораздо существеннее обнаружить то, что полезно, что поможет нам, аналитикам, быть более внимательными и восприимчивыми к нашим пациентам и к самим себе. Клинические виньетки, в которых чувства аналитика или анализанда затмеваются клиническими деталями, неизбежно содержат искажения, и конечный результат анализа не может быть вполне удовлетворительным. Аналогично при исследовании литературного произведения следует иметь в виду, что детали сюжета могут скрадывать значимые динамики.

Итак, что делает стыд Димсдейла столь невыносимым? Вопрос о механизме «невыносимости» мне представляется центральным во всякой клинической работе; он может быть связан с конфликтом идеалов Супер-Эго — с оценкой, которой индивид подвергает свои чувства. С этой точки зрения, стыд может быть фундаментальной реакцией на (и защитой от) «неправильные чувства», или на беспомощность перед интенсивностью чувств, или на заполняющие индивида непонятные ему чувства[1]. Кроме конфликтов между эго-идеалами, страх перед интенсивностью самих чувств также вызывает стыд, который, в свою очередь, порождает защиты от стыда как от угрожающе интенсивного аффекта. Стыд представляет угрозу не только вследствие своей интенсивности, но также вследствие своей опасности для эго-идеалов — оплота уравновешенности и уверенности в себе: с точки зрения этих идеалов реальные чувства — такие, как беспомощность и внутреннее замешательство — заслуживают насмешки и презрения.

Алый цвет вызывает образы крови, смерти, родов и жизни, и все это связано с сильными чувствами. Миры Чиллингуорса и Димсдейла, напротив, являются холодными, тусклыми, отталкивающими и безжизненными, как на то и намекают их имена[2]. Димсдейл неспособен публично признать свое отцовство, почувствовать ценность связи между отцом и ребенком. В противоположность ему, Гестер Прин носит свою букву «А» в ее кричащем

---

[1] Вюрмсер (Wurmser, 1993) убедительно, со множеством клинических примеров, выражает эту идею (см. также Kilborne, 2002).

[2] Чиллингуорс (Chillingworth) — «внушающий озноб», «вызывающий мурашки»; Димсдейл (Dimmesdale) — «сумеречная долина» или «долина уныния».— *Примеч. пер.*

великолепии и видит в Перл смысл своей жизни — как и смысл своего стыда.

Здесь стоит упомянуть значимые биографические факты: отец Готорна умер, когда ему было четыре. Растила мальчика мать. Когда она умерла в 1849 г., сорокапятилетний Готорн начал писать «Алую букву» и «Таможню», опубликованные в следующем году. Первое из этих произведений, по-видимому, было вызвано к жизни горем писателя из-за смерти матери и его переживанием контраста между алым миром матери и его тусклым миром без нее. Если иметь в виду потерю матери (и отца в четыре года), то призрачность фигуры Димсдейла приобретает биографическое соответствие.

Сам Готорн был человеком крайне робким и застенчивым, что указывает на его острую чувствительность к стыду. Вот мнение Джона Апдайка (Updike, 2001): «На протяжении десяти лет он вел призрачное существование в Салеме, с матерью, застывшей в своем горе, и двумя сестрами — старыми девами,— сочиняя для журналов свои милые вещицы, подобные антикварным диковинам. В 1837 г. он написал Лонгфелло: "Я так мало видел мир, что мне приходится стряпать свои истории из одного лишь воздуха, и непросто придать подобие жизни этой туманной материи". В призрачном и всепроникающем окружении героев своих причудливых очерков и рассказов Готорн предстает *Monsieur du Miroir*[3], странником из духовного мира, человеческое в котором — лишь обманчивый покров зримости». Димсдейл тоже не имеет ничего, кроме этого «обманчивого покрова зримости», который одновременно защищает его и обрекает на невыразимые одиночество и боль.

На мой взгляд, фокусироваться исключительно на стыде Гестер Прин, игнорируя стыд Димсдейла,— значит упустить существенную движущую силу книги, пройти мимо той тонкости и проницательности, с которыми Готорн разрабатывает конфликты стыда и Супер-Эго у своего героя. Некоторые критики полагают, что «А» Гестер ассоциируется с внешним, социальным осуждением — в противоположность чувству вины и внутреннему самобичеванию Димсдейла. По-моему, такая картина искажает центральную динамику книги, поскольку и стыд, и вина могут обслуживать

3 «Месье зеркало».

друг друга, а внутренние конфликты стыда влияют на переживание внешнего осуждения.

Наконец, стоит коснуться особенностей повествования Готорна. Оставаясь примечательно невидимым, нерешительный и опасливый рассказчик вплетает реакции стыда в саму ткань своей истории. Я думаю, есть связь между этой особенностью повествования Готорна и конфликтами стыда, в которых желание «смотреть» и «не смотреть» выражает как жажду быть признанным, так и ужас быть увиденным. В «Таможне», которая служит предисловием к «Алой букве», рассказчик дает понять, что намерен «... болтать об окружающем и даже о нас самих, по-прежнему, однако, не приподнимая покрова над нашим сокровенным “я”»[4]. Может быть, он думает здесь о сокровенном «я» Гестер Прин? Димсдейла? О сокровенной сути собственного любопытства по поводу этой истории?

Рассказчик Готорна опасливо проникает в глубины человеческого сердца. Он с беспокойством задается вопросами о том, что откроется ему, каков будет эффект его вторжения и что же на самом деле происходит. Эта нерешительность повествования, эти признаки колебаний риторически усиливают ощущение тайны, прояснения которой одновременно желают и страшатся[5]. Как и в греческой трагедии, этот прием позволяет передать глубинное предчувствие дурного: ужас, который откроется взору, если внимательно посмотреть.

Обнаружив ткань с алой буквой, рассказчик, чиновник таможни, подбирает ее без всякой цели. Это кусок материи, «очень изношенной и выцветшей», «...время, износ и кощунственная моль превратили материю в тряпку»[6]. Рассказчику приходит в голову, что она, несомненно, служила украшением. «...Но как ее следовало носить и какой ранг, отличие, звание она некогда обозначала, каза-

---

4 Перевод Э. Линецкой. М., «Художественная литература», 1957.

5 Этот прием часто использует хор в греческой трагедии. Он также был небезызвестен Фрейду и Хичкоку. В своих фильмах — таких, как «Окно во двор», Хичкок присоединяется к вуайеристу, сидящему в каждом из нас и рисующему в своем воображении то, чего он не может увидеть; по мере того, как он читает знаки, его ужас становится все отчетливее, знаменитая тревога ожидания — все более напряженной.

6 Перевод Э. Линецкой. М., «Художественная литература», 1957.

лось мне почти неразрешимой загадкой, ибо моды на подобные украшения весьма недолговечны в этом мире»[7].

Так постепенно, окутанная тайной, разворачивается история Гестер Принн и ее вышитой ткани. Разворачивается так, словно предчувствие трагедии Гестер наполняет рассказчика стеснением, позволяя ему продвигаться лишь с трудом, нерешительно соединяя вместе ключи к разгадке тайны. Поэтому историю свою он рассказывает, оправдываясь и стыдясь[8].

Далее я от разговора о стыде Гестер Принн перейду к обсуждению стыда Димсдейла и затем в заключительной части вернусь к вопросу о том, что делает конфликты стыда столь невыносимыми и трагичными.

Стыд Гестер Принн

Первое описание Гестер показывает ее пытающейся закрыться от взглядов публики своим младенцем. «Однако тотчас же, мудро рассудив, что бесполезно прикрывать один знак позора другим, она удобнее положила ребенка на руку и, вспыхнув до корней волос, но все-таки надменно улыбаясь, обвела прямым, вызывающим взглядом своих сограждан и соседей»[9]. Здесь Готорн отмечает основополагающее для динамики стыда переживание: «...бесполезно прикрывать один знак позора другим...» Гестер знала, что не сможет спрятаться за своей дочерью, поскольку само существование Перл, зачатой вне брака, свидетельствовало об ее стыде. Однако, вооруженная своей «А», Гестер может чувствовать себя защищенной, вести себя надменно и вызывающе, быть способной отвечать обвинителям твердым взглядом. Алая буква была «выполнена так мастерски, с такой пышностью и с таким богатством фантазии,

7 Там же.

8 Подобный страх перед соединением разрозненных кусочков истории характерен для одолеваемых стыдом пациентов, которые расщепляют, скрывают, избегают — вместо того, чтобы соединять кусочки истории в единое целое в надежде использовать это для выражения их «сокровенного я» (Kilborne, 2004).

9 Н. Готорн. «Алая буква». Перевод Э. Линецкой. М., «Художественная литература», 1957.

что производила впечатление специально подобранной изысканной отделки к платью, столь нарядному...что... оно... далеко переступало границы, установленные действовавшими в колонии законами против роскоши».

Далее о букве говорится, что «в ней словно скрывались какие-то чары, которые, отторгнув Гестер Прин от остальных людей, замкнули ее в особом кругу»[10].

Готорн отмечает, что своей вышитой «А» Гестер вызывающе предъявила себе и другим свой стыд. Это сделало ее самым живым персонажем книги. Она представлена отнюдь не беспомощной женщиной, которую несчастливые обстоятельства повергли в сокрушительное бесчестье. Напротив, она как бы бросает в лицо окружающим свою алую букву. Подобно атрибутам святых мучеников (таким, как колесо св. Екатерины или лев св. Иеронима), для Гестер «А» и ее младенец выполняют иконографические функции, парадоксально защищая ее от публичного осуждения, презрения и жестокости. Вместо того, чтобы безмолвно нести на себе печать позора, Гестер переворачивает ситуацию, найдя в ребенке свою главную ценность. И имя ее ребенка — Перл[11].

Рассказчик Готорна неодолимо зачарован алой буквой, и мы узнаем об этом прежде, чем что-либо о самой Гестер: мы впервые встречаемся с ней, когда она предъявляет миру своего младенца, а за ним, за Перл, алую букву — два признака своего стыда. Ниже в романе Перл прямо названа «живым иероглифом». Эти два «иероглифа» были ее реальностью – «Все остальное бесследно исчезло!»[12] Здесь вновь, как повсюду в романе, боязливый рассказчик (который, если когда и отваживается смотреть, едва ли в состоянии адекватно видеть) скрыто противопоставлен прежнему мужу Гестер Чиллингуорсу, сущему воплощению неотступного взгляда,— назойливому шпиону, неустанно бередящему раны Гестер. Чиллингуорс — лже-доктор, перед которым Гестер сохраняет «свое место на пьедестале стыда, с невидящими глазами,

---

[10] Там же.

[11] Жемчужина (*англ.*).

[12] Н. Готорн. «Алая буква». Перевод Э. Линецкой. М., «Художественная литература», 1957.

с выражением усталого безразличия»[13]. Что подразумевается под «пьедесталом стыда»? Поскольку стыд ассоциирован с желанием исчезнуть, как он может демонстрироваться миру с пьедестала? Частичное объяснение состоит в том, что стыд включает как желание быть признанным, так и ужас быть увиденным (Kilborne, 2002).

Хладнокровная, зловещая уверенность Чиллингуорса, само имя которого говорит о бесчувственности и холодности, контрастирует с осторожностью рассказчика; его фанатичное, примитивное желание мести разительно отличается от стараний рассказчика добраться до истины с различных сторон. Но интересно, что агрессивность Чиллингуорса не оставляет никакого места для стыда и для малейших подозрений на то, что он может быть чувствителен к стыду Гестер. И когда Чиллингуорс сообщает Гестер, что в совете обсуждалась возможность снять алую букву, лицемерно добавляя, что упрашивал членов совета принять это решение, Гестер отвечает: «Не от милости судьи зависит снять этот знак... Будь я достойна освободиться от него, он отпал бы сам или обрел совсем иной смысл»[14].

Гестер знает, что стыд обладает собственной природой, не подчиненной ни городскому совету, ни самой жертве стыда. Она понимает также, что ее стыд, будь она достойна от него освободиться, мог бы «обрести совсем иной смысл». Какой? Возможный ответ связан с экспрессивными функциями стыда, которые уже можно рассматривать в качестве источника реальности и жизненного смысла для Гестер. Стыд также позволяет Гестер бросить вызов Чиллингуорсу.

Можно увидеть аналогию между алой буквой Гестер и ее смыслом, с одной стороны, и различными практиками отвращения дурного глаза, распространенными в средиземноморском регионе, с другой. Одна из таких практик состоит в том, чтобы возвращать дурной глаз завистливому злопыхателю, символически держа перед ним зеркало. Своей позицией, своей алой буквой Гестер ставит зеркало перед Чиллингуорсом, вынуждая его увидеть собственный

---

13 В переводе Э. Линецкой образ пьедестала стыда, упоминаемый автором статьи ниже, отсутствует: «Гестер Принн продолжала устало и безразлично стоять у позорного столба, глядя в пространство невидящими глазами».— Примеч. пер.

14 Там же.

садизм,— зрелище, повергающее его в ужас: «...как будто, заглянув в зеркало, он вместо собственного изображения увидел какой-то страшный незнакомый образ. Это было одно из тех редких мгновений, когда нравственный облик человека внезапно открывается его умственному взору. Возможно, что раньше он никогда не видел себя таким, как в эту минуту»[15]. Примечательно: Готорн здесь описывает, как Чиллингуорс внезапно видит не себя, а свое *место*, место своего образа[16]. Иными словами, Чиллингуорс не в состоянии дать себе отчет в том, насколько он пуст, и может лишь отшатнуться в ужасе перед этим «местом своего образа в зеркале».

Если Чиллингуорс пуст и неспособен отозваться на страдание жены, то Гестер, напротив, готова сопротивляться: она обладает пылким и страстным характером и независимым умом. Все это идет в ход, когда она выражает свой стыд. Несмотря на свою боль (а может быть, вследствие ее), она не покоряется внешнему миру, а тем более произволу такого выведывающего, коварного, жестокого, опустошенного агрессора, как Чиллингуорс. Гестер может использовать алую букву в качестве зеркала, позволяющего отводить дурные взгляды окружающих, посылая их обратно тем, кто желает ей вреда, и таким образом словно окружить себя защитной оболочкой. Как это ни парадоксально, алая буква устанавливает защитную границу между Гестер и миром. Но то, что она при этом предъявляет миру, в достаточной мере соответствует тому, что она собой представляет, поэтому ее стыд, гнев и уязвимость могут отчасти проявляться. Под защитой своей алой буквы она может отважно взирать на мир. Ее код доступен расшифровке. Каждый, кто готов читать, может прочесть ее гнев. Иначе обстоит дело с Димсдейлом.

Стыд Димсдейла

Когда Димсдейл впервые появляется перед нами, у него «...такой растерянный, немного испуганный взгляд, какой бывает у человека заблудившегося, утратившего направление в жизненных

---

15 Там же.

16 В оригинале это место выглядит так: «... as if he had beheld the place of his own image in a glass».— «... как если бы он увидел место своего образа в зеркале».— *Примеч. пер.*

дебрях и способного обрести покой лишь в уединении своей комнаты»[17]. Элен Меррил Линд отмечает, что в «Алой букве» «глубочайший стыд — это не стыд перед взглядом других, а слабость в собственных глазах». Она добавляет: более, «чем другие эмоции, стыд обладает свойством внезапности»; он охватывает, нападает неожиданно, застает нас врасплох (Adamson, 1999, p. 70). Димсдейл с его сумеречным существованием как будто должен быть захвачен врасплох. Внезапность — важное свойство динамики стыда, который часто связан не с каким-то определенным чувством, а с интенсивностью и захлестывающим характером эмоций. Иными словами, «неожиданное нападение» интенсивных чувств и беспомощность перед их потоком могут сами по себе порождать стыд, ощущаться как постыдные. Понимание стыда поэтому важно для понимания травмы.

В отличие от Димсдейла, Гестер не захвачена своим стыдом врасплох. Она сама вышила свою букву «А», даже в буквальном смысле приложила руку к восприятию людьми ее стыда. И она может целенаправленно использовать свой стыд. Может провозгласить его символ, Перл, олицетворением самого главного в себе (своим живым иероглифом). А стыд Димсдейла неизменен, невыразим и невыносим; он выдавливает из него жизнь. Стыд Димсдейла, безмолвный и опустошительный, иссушает глубины его существа. Возникает вопрос: как получается, что Гестер способна переживать реальность своей алой буквы и своего младенца и предъявлять их миру, в то время как Димсдейл может лишь отстраниться от мира? Возможно, стыд Гестер определяет реальность, а стыд Димсдейла опустошает реальность. Димсдейл не может выдать свою правду; более того, не может приоткрыть миру ничего «такого, за чем может скрываться дурное». Почитаемый и обожаемый священник, источник утешения и ободрения для своей паствы, он должен соответствовать своему образу. Он пригвожден к столбу этого образа, закован в колодки всеобщего восхищения: «Невыразимое несчастье столь лживого существования заключается в том, что ложь отнимает всю сущность и вещественность у окружающих нас реальностей, которые небесами предназначены для того, чтобы радовать и питать наш дух. Неискреннему человеку вся вселенная

[17] Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.

кажется лживой — она неосязаема, она превращается под его руками в ничто. И сам он — в той мере, в какой показывает себя в ложном свете,— становится тенью или вовсе перестает существовать»[18].

Три метких вопроса маленькой Перл указывают на глубокие и непоправимые последствия, которые имели для Димсдейла годы безмолвного тайного стыда: «Что означает эта буква, мама?... И почему ты носишь ее?... И почему пастор прижимает руку к сердцу?»[19] Рука на сердце — это единственный зримый символ, который Димсдейл может себе позволить. Жест, далекий от того, чтобы передать глубину или интенсивность его страдания. Он выражает усилия сокрытия, но непроницаемым образом: даже для Гестер «преподобный мистер Димсдейл не проявлял признаков какого-либо острого страдания, кроме того, что он, как заметила еще маленькая Перл, прижимал руку к сердцу»[20]. «А» Гестер закрывает ее сердце и одновременно с ним говорит. Сердце Димсдейла, напротив, обнажено и невидимо, уязвимо и немо, недоступно и постоянно уязвляемо непониманием окружающих.

Димсдейл говорит Гестер: «Ты, Гестер, счастливая: ты открыто носишь алую букву на груди своей! Моя же пылает тайно! Ты не знаешь, как отрадно после семилетних мук лжи взглянуть в глаза, которые видят меня таким, каков я в действительности! Будь у меня хоть один друг или даже самый заклятый враг, к которому я, устав от похвал всех прочих людей, мог бы ежедневно приходить, и который знал бы меня как самого низкого из всех грешников, мне кажется, тогда душа моя могла бы жить. Даже такая малая доля правды спасла бы меня!

Но кругом ложь! Пустота! Смерть!»[21]

По-видимому, Димсдейл выносит себе приговор за то, что он должен таиться. Он таится не только от внешних наблюдателей (например, Чиллингуорса); более важно, что он прячется и от собственного представления о том, что нужно видеть этим внешним наблюдателям. Он прячется от себя самого, поскольку предал свой идеал себя, внешне воплощенный в его профессии священника

[18] Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.
[19] Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.
[20] Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.
[21] Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.

и в уважении, которое питает к нему паства. Димсдейл выносит себе скрытый приговор — за фальшь по отношению к себе и к другим; за то, что отсутствует как любовник и как отец; за неспособность сохранять отношения с кем бы то ни было. Гестер, у которой, в отличие от Димсдейла, нет этих тяжело травмирующих конфликтов Супер-Эго, может использовать свой стыд, чтобы выразить и защитить себя такую, как она есть. Она также может выставлять на всеобщее обозрение то, как она дорожит узами, соединяющими ее с Перл. Ее способность любить и растить своего ребенка может служить для нее источником гордости, а честность и уверенность в способности защитить Перл — источником силы. Всех этих качеств естественно было бы ожидать от священника, но Димсдейл их лишен.

В работе с пациентами эта тема токсического стыда и обмана, совместно угрожающих психической жизнеспособности, возникает снова и снова. Димсдейл ощущает фальшь, пустоту и омертвление из-за того, что его подлинное психическое бытие находится под страшной угрозой, и он неспособен устанавливать какие-либо связи. Один мой пациент говорил о подобном конфликте: «Главное — кто же ты на самом деле. Ты должен идентифицироваться с человеком, чтобы быть с ним в отношениях. Должен видеть в себе что-то, что видишь в нем. В каждых отношениях есть какое-то отождествление. Я хочу видеть сходство. Для меня очень мучительно, что я редко его нахожу. Когда не можешь распознать в других то, чего не можешь увидеть в себе, получается, что у тебя нет идентичности. Без нее невозможны отношения» (Kilborne, 2002, p. 32).

Такие пациенты испытывают стыд из-за того, что вынуждены обманывать и притворяться, чтобы не выдать свою пустоту и несостоятельность[22]. Вместе с тем они ожидают безоговорочного осуждения и отвержения, если другие увидят то, что они отчаянно пытаются скрыть от себя самих. Они чувствуют себя отчаянно одинокими, но зачастую им менее дискомфортно испытывать уверенность в отвержении со стороны других, чем осознать бремя своего постыдного, ими самими на себя возложенного, одиночества. Если такая двойственность, такая фальшь сохраняется продолжительное время,

---

[22] Исследование динамики обмана и стыда, а также обсуждение психологической динамики шпионов и двойных агентов см. в Kilborne, 2004.

это приводит к глубочайшему смятению и страданию: «Ни один человек не может так долго быть двуликим: иметь одно лицо для себя, а другое — для толпы; в конце концов он сам перестанет понимать, какое из них подлинное»[23]. Такое замешательство губительно для чувства реальности, поэтому остаются лишь фальшь, одиночество, пустота и смерть.

«Моральное одиночество», стыд и пустота, убивающие личность, описаны и Конрадом. В романе «Глазами запада» (Conrad, 1911) протагонист Разумов, которому предстоит предать друга, покидает ничего не подозревающего Халдина. Халдин бесцельно бродит зимней ночью. Он находится в безысходной, крайне конфликтной ситуации. Если он поможет Халдину, он станет соучастником преступления; если предаст его — предаст не только друга, но и самого себя. «Он отчаянно жаждал совета»,— говорит нам Конрад. В рефлексивном отступлении автор продолжает: «Кому ведомо подлинное одиночество — не привычное слово, а обнаженный ужас? Даже перед одинокими оно закрыто маской. У последнего изгоя есть воспоминание или иллюзия, которые он лелеет. Порой фатальное стечение обстоятельств на мгновение поднимает завесу. Только на мгновение. Ни одно человеческое существо не может вынести твердый взгляд на моральное одиночество без того, чтобы не сойти с ума» (p. 30–31).

Гестер способна гордо демонстрировать миру свое «бремя бесчестья»; священник, напротив, не может явить ничего, кроме «бессмысленной издевки и гнета своего доброго имени!»[24] Для Гестер «алая буква была... пропуском в области, запретные для других женщин. Стыд, отчаяние, одиночество! Таковы были ее суровые и ожесточенные учители. Они сделали ее сильной, но вместе с тем научили и дурному. Пастору же не пришлось пройти через такой жизненный опыт, который вывел бы его за черту общепринятых законов...»[25]

Готорн говорит, что сильной Гестер сделали стыд, отчаяние и одиночество. Затем он внушает читателю мысль о том, насколько узок и затхл мир Димсдейла, всегда подчинявшегося диктату внешних условностей и одобрения окружающих, не переходившего «черту общепринятых законов». Готорн дает нам понять, что у Дим-

---

23 Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.

24 Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.

25 Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.

сдейла нет «пропуска»; он не может преодолеть эту черту, так как неспособен, в отличие от Гестер, выносить стыд, пустоту, одиночество и отчаяние.

В финальной сцене признания Димсдейл говорит: алая буква Гестер — «лишь тень того, что он носит на груди своей, но и этот красный знак — лишь слабое подобие того клейма, которое испепелило его сердце!»[26] Смысл этого вопля из глубины сердца в тот момент может быть понят лишь отчасти. Пока читатель старается представить, как выглядит Димсдейл, где он находится, что с ним происходит, ему сообщают, что внезапно Димсдейл «...сорвал с груди свою священническую повязку. Тайна была раскрыта! Но не подобает описывать это откровение»[27].

Такой риторический прием — умолчать, воздержаться от фактологического описания, чтобы воображение читателя довершило картину,— вызывает тревогу ожидания. Но это не весь его эффект. Он также позволяет читателю ощутить в фантазии стыд за протагонистов, заставляющий сопротивляться желанию посмотреть пристальнее; он создает конфликт в читателе, который, отворачиваясь, жаждет знать. Что обнаружилось? Почему не подобает описывать то, что, наконец, стало зримым? Каковы скрытые связи между почитанием и стыдом? История продолжается, оставляя все вопросы без ответа.

«Большинство очевидцев уверяли, что на груди несчастного священника видели алую букву — точное подобие той, которую носила Гестер Прин. Эта буква запечатлелась на его теле. Что же касается ее происхождения, то его объясняли по-разному, конечно, лишь предположительно»[28].

Стыд, конфликт, трагедия и репрезентация

Готорн пишет об «испепеленном сердце» Димсдейла. Каким образом стыд «испепеляет сердце»? И что автор хочет нам сказать относительно причины смерти Димсдейла? Мы возвращаемся

[26] Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.

[27] Последнее предложение в русском переводе отсутствует.— *Примеч. пер.*

[28] Там же, перевод Н. Л. Емельянниковой.

к вопросу о том, что значит в применении к стыду Димсдейла «глубже» и «токсичнее».

Как возникает страх стыда? И каким образом он ведет к вытеснению, которое, в свою очередь, углубляет стыд и делает его более токсичным? Если думать о тревоге, исходя из психоаналитических теорий тревоги, то можно сказать, что стыд – своего рода сигнал. Он пробуждает бессознательные фантазии провала, оставления и полного исключения из социальной иерархии (Lansky, 1997, p. 334). Страх остракизма может вступить в злокачественный альянс с оценками Супер-Эго; в результате изоляция, которой страшится индивид как наказания за нечто постыдное, становится для него реальностью и обоснованием чувства крайнего одиночества: другие правы, когда они уходят. Таким путем стыд может инициировать мощные защитные реакции вытеснения, которые, будучи подкреплены суровым осуждением со стороны Супер-Эго, изгоняют из сознания переживания и фантазии стыда, отправляя их во тьму и глубину, где продукты их внутреннего метаболизма пожирают чувство «я»[29].

Динамика и конфликты, которые составляют движущие силы трагедии Эдипа, связаны с подобными же переживаниями. В финальном акте «Царя Эдипа» Эдипа, уверенного в своем почитании народом, ожидают слепота, проигранное состязание, поражение, унижение и полная изоляция. После того, как Эдип и Димсдейл перед глазами публики предстали совсем не такими, какими слыли, когда они уже не могут оставаться олицетворением силы, успеха и безопасности, их глубокая ненависть к себе вырывается на свободу. Опора на идеализацию со стороны других может, таким образом, служить защитой от стыда и ненависти к себе. Эдип ослепляет себя, открывая народу себя истинного и тем самым разрывая свои зримые связи с миром. Димсдейл также умирает от собствен-

[29] Часто в клинических ситуациях и, в частности, в психоанализе защиты от стыда и реакции стыда ошибочно принимаются за паранойю. Если недоверие патологизировано, если агония переживаемого в одиночестве стыда неверно истолкована, то возможно увидеть только агрессию и паранойю, не разглядев скрывающихся за ними отчаяния, гнева на собственную недоступность и обиды на других, вынуждающих испытывать все это. Нередко бывало, что я представлял случай как работу со стыдом, а члены аудитории усматривали в материале классические параноидные защиты.

норучно нанесенной раны, что заставляет вспомнить Филоктета Софокла[30].

Часто можно услышать о том, что одна из главных функций аналитической работы — посредством лечения разговором и свободных ассоциаций помочь пациенту репрезентировать свои мысли и чувства как перед собой, так и перед аналитиком. С помощью образов Гестер Принн и преподобного Димсдейла мы имеем возможность вновь рассмотреть, что значит «репрезентация», как действует символизирующая функция и как они связаны с травмой, конфликтами стыда, идеализацией, мазохизмом.

Готорн предполагает, что на теле Димсдейла выжжена алая буква. Чему может научить нас, аналитиков, то различие, которое он делает между буквой Гестер Прин, столь красиво вышитой на ее платье, и буквой Димсдейла, демонстрирующей свою смертоносную силу в заключительных сценах романа?

Стыд Гестер зрим, одно из его проявлений — узы, соединяющие ее с дочерью Перл. Димсдейл же может проявить свой стыд лишь в собственной «невидимостьи» и отсутствии подлинных отношений с кем-либо. Маска, которую он носит — заботливого и почитаемого священника,— лишь глубже прячет его отчаяние и стыд. Гестер сумела экспрессивно использовать знаки стыда (вышитую «А») и черпать из них ощущение силы. Димсдейл, напротив, хоть и знает о своем стыде, но миру может явить лишь маску, которая воплощает и стыд, и неспособность экспрессивно его использовать. Его чувство, о котором никто не должен знать, и то, о чем люди не должны знать, неизбежно обрекают его на изоляцию и, в итоге, на смерть. Иными словами, в свете контраста между Гестер и Димсдейлом можно увидеть, что репрезентация ведет ее к правде и силе, а его — к фальши, слабости и страданию.

Стыд находится на границе между «я» и другими. Если он непереносим, возникает огромная тревога о том, что «сокровенную

---

30 Стыд Димсдейла можно также рассматривать как родственный стыду, связанному с неопределенностью образа тела. Подтверждение этому мы обнаруживаем в драматической неясности повествования Готорна о его смерти. Какая часть тела была поражена и почему она многозначительно была оставлена без описания? О стыде и образе тела еще предстоит написать целые тома. Хорошее начало положил Пол Шилдер (Schilder, 1950, 1952).

суть» увидят «неприкрытой». Тревога эта ведет к тайнам, обману и лжи[31]. Центральный конфликт стыда — между жаждой быть признанным и ужасом быть увиденным (Kilborne, 2002)[32] — коренится в неспособности установить живую связь с кем-либо, соединенной со стыдом из-за всемогущих желаний, пробуждаемых страхом никогда не быть увиденным или обнаруженным[33]. Иногда

---

[31] Психоаналитики, следуя Фрейду, часто уделяют первостепенное внимание чувству вины, а не стыда. Как я уже пытался показать (Kilborne, 2002, 2004), Фрейд склонен был избегать конфликтов стыда, иногда скрывая их за понятием вины. Мы знаем, что он всерьез принял замечание отца: «Из этого мальчика ничего не выйдет». Уязвленный презрением, выраженным в этих словах, он решил доказать неправоту отца. Маски в «Толковании сновидений» и то, насколько защитный характер они носили, были предметом неугасающего интереса не одного поколения. Поразительно, что в снах, признанных Фрейдом своими собственными,— как и в тех, что приписывались ему другими (например, Anzieu, Grinstein),— можно увидеть действие реакций стыда и тревоги по поводу смертоносных взглядов. Для Фрейда характерно камуфлировать свое «сокровенное я» с помощью защит, обусловленных стыдом: многие его сны мотивированы переживаниями унижения и содержат в себе попытки защититься от этих переживаний путем обращения в противоположное. Примером может служить сон Фрейда «Non vixit» (1900): «... я пристально смотрю на П.; под моим взглядом он бледнеет, глаза становятся болезненно голубыми, его фигура теряет очертания и, наконец, исчезает» («Толкование сновидений»: «Фирма СТД», 2004; с. 426). Во втором красноречивом сне старый Брюкке препарирует таз Фрейда, однако Фрейд ничего не чувствует (с. 455–456). В обоих этих примерах мы можем наблюдать работу защит от стыда. В «Non Vixit» позиции обращены в противоположные по отношению к реальности (унижение Фрейда перед П. превращается в исчезновение П. во сне); во сне о Старом Брюкке чувства стыда примечательно устранены, и сновидец «ничего не чувствует».

[32] Этот конфликт живо и волнующе отражен у Эллисон (Ellison, 1952) и Пиранделло (Pirandello, 1904, 1926, 1952).

[33] Иными словами, страх никогда не быть увиденным или обнаруженным, вместе с переживаниями изоляции и беспомощности, вызывает к жизни фантазии всемогущества — например, фантазию о способности все видеть, или фантазию индивида о том, что он — тайный агент (и, соответственно, может изменять мир, оставаясь невидимым, неузнанным и непризнанным,— незримый двигатель), или фантазию о способности контролировать и/или изменять других посредством собственных мыслительных процессов (т. е. вымарывать нежелательное и ретушью подчеркивать то, что хочется видеть). Эти страхи и желания, зачастую

тревога, обусловленная необходимостью выдерживать эти страхи и конфликты стыда/разоблачения или конфронтацией с ними, становится непреодолимой. В таких случаях индивид испытывает трудности в формировании связей с другими людьми, и критическая задача анализа состоит в исследовании конфликтов стыда.

Маска Димсдейла репрезентирует отчаяние из-за неспособности соединиться с другим человеческим существом, а также глубокий стыд и отчаяние из-за наличия такого фундаментального дефекта или проступка. В этом смысле его маска, или персона, конечно, порождает психический образ, репрезентирует, символически выражает. Однако выражает она именно то, что Димсдейл очень боится показать. К тому же маски лишают своих носителей реальности. Вышитая «А» Гестер, так же, как ее Перл, является частью ее существа. Персона Димсдейла, напротив, душит его идентичность, выдавливает из его жизни всякое ощущение подлинности и реальности.

Аналитики знакомы с французской традицией, в которой «ментализируемость», процесс «ментализации», играет гораздо большую роль, чем в американской традиции[34]. Современные авторы знакомы также с подходом Биона к нерепрезентируемому, которое он называет «бета-элементами». Однако в аналитической литературе часто не уделяется должного внимания тому, в какой степени нерепрезентируемое может со стыдом переживаться как *единственная* реальность. Это создает огромные препятствия в аналитической работе. Под «нерепрезентируемым» я здесь понимаю то, что невозможно

сосредоточенные вокруг страхов и желаний по поводу того, чтобы видеть и быть увиденным (а также не смотреть и не быть увиденным), на мой взгляд, имеют прямое отношение к связям и объектным отношениям.

[34] К французской традиции я причисляю Лакана (Lacan, 1966), которого его работы, посвященные стадии зеркала, могли бы привести к более основательному рассмотрению конфликтов стыда. Безусловно, он был на пути к этому, так же, как и Кохут (Kohut, 1971). Однако ни один из них так и не исследовал боль интенсивных конфликтов стыда, феноменологически не описал типичные защитные механизмы, используемые для совладания с ней. Другой взгляд на конфликты стыда можно найти у Сартра (Sartre, 1943, 1975, 1983), особенно в его исследованиях связей между переживанием «я смотрю», переживанием «на меня смотрят» и стыдом.

вызвать в представлении, осмыслить, вообразить, на что невозможно отреагировать.

В применении к Димсдейлу об этом можно сказать так: наиболее реальным для него (поскольку наиболее страшит) является его бесчестье, стыд и изоляция; он сам приводит себя к исходу, которого так стремится избежать посредством идеализации и опоры на восприятие его другими (его паствой). Димсдейл боится быть разоблаченным в качестве отца Перл, потому что это опозорило бы его и показало бы пустоту его претензий на почтение и уважение прихожан. Поэтому то, что он в состоянии «репрезентировать», или «символизировать», неизбежно оставляет скрытой суть его идентичности. И Димсдейл жаждет правды, но не способен ее обрести. «Говори правду! Говори правду! Говори правду! Не скрывай от людей того, что есть в тебе, если и не дурного, то хоть такого, за чем может скрываться дурное!»[35]

Мысль, которую так страстно выразил Готорн, состоит в следующем: то, что Димсдейл был неспособен выразить, открыть, репрезентировать, вызвать в представлении (и что породило рану в форме буквы «А»)[36], смогло убить его, будучи выжжено на его теле. Это

---

[35] Перевод Н. Л. Емельянниковой. М., «Художественная литература», 1957.

[36] Имея в виду теперешние дискуссии относительно символизации и ментализации, сто́ило бы рассмотреть исторический контекст этих дискуссий и роль динамики стыда. Надеюсь, что этой относительно глобальной задаче в скором времени будет уделено заслуженное внимание, а здесь будет полезно сделать несколько замечаний. Те, кто считают ментализацию завершающим, или конечным пунктом процессов мышления, на самом деле искажают и ограничивают его спектр, поскольку это подразумевает, что мысль не находит затем выражение в чувствах, а некоторым образом «застревает» в них. Гениальность Фрейда проявилась в том, что он описал мышление как не отделимый от жизни процесс. И он, концептуализировав мышление как процесс жизни, нуждался в бессознательном в качестве своего рода резервуара мышления. Если же, напротив, «нементализируемое» оказывается аналогом грязи, которую, как известно, Мэри Дуглас называла «неуместной материей» (нементализируемое и есть «неуместная», или «неподходящая» материя), то «чистым» и, стало быть, приемлемым оказывается лишь то, что уместно (иначе говоря, ментализизируемо). Такой взгляд входит в противоречие с понятием бессознательного у Фрейда, подменяя его неким позитивизмом.

По Фрейду — отчасти благодаря тому, что он мог опереться на концепцию бессознательного,— сфера мышления гораздо шире сферы язы-

не значит, что Димсдейл не сознает свой стыд и свое страдание. Скорее убеждение Димсдейла, что он обречен страдать в одиночестве, лишает его жизнь реальности, истощает ее изнутри, оставляя его неспособным выразить себя подлинного. Получается, что единственная его реальность — та, что показана в конце книги: человек, умирающий от раны, которую он не может не таить, человек, чьи чувства настолько перевешивают все, что он мог бы выразить в словах или символах, что внешний мир съеживается для него до нереальности, а чувства становятся неким видом невообразимой гиперреальности. Ему остаются невыразимые одиночество и страдание.

Подобно Эдипу, Димсдейл, переоценивая собственную силу и недооценивая свои отношения с другими, не способен приемлемым для себя способом выразить свой стыд кому-нибудь: он детерминирован той реальностью (возможно, это единственная его реальность), которую скрывает. Его стыд лишает его всякой надежды быть признанным таким, каков он есть. Более того: всеобщее уважение, восхищение, идеализация окончательно решают его судьбу — он и вообразить не в состоянии, как он мог бы «обозначить» перед другими свои переживания боли и краха и таким образом получить шанс вырваться из своей изоляции, своей фальши[37].

ка, и границы между нормальным и патологическим значительно более проницаемы, чем готовы допустить многие сторонники концепции ментализации (см., например, Fonagy et al., 2002). В согласии с традицией лингвистов и структуралистов, они (как в Англии, так и во Франции) выражают убежденность в том, что нет реальности вне «ментализируемого», как если бы только язык (любой символический код) устанавливал для нас, что именно реально; таким образом концепция бессознательного Фрейда в очередной раз оказывается лишена той значимости, которую он ей придавал. При всем этом я считаю, что философски компетентная дискуссия о ценности термина *ментализация* — без претензий на теоретизирование в области мышления или познания — могла бы быть полезной и своевременной. Теории языка, мысли и реальности (и также взаимосвязи между всеми тремя) восходят к началам философии и пронизывают теологические диспуты. Жаль будет, если текущие полемики по поводу «ментализации» окажутся оторваны от такого богатого контекста.

[37] Для Сартра ад — это другие люди. Важный компонент в конфликтах стыда — *фантазийный* наблюдатель индивида (который является внутренним) и то, каким образом индивид использует внешние унижения на службе внутреннего осуждения. См., например, главу «Взгляд» в «Бытие и ничто» (Sartre, 2002) и Килборн (Kilborne, 2002).

Пастве Димсдейла нужно видеть в нем того, кем он не является. Самоидеализация Димсдейла — отраженная в его идеализации прихожанами — в соединении с невозможностью для него репрезентировать вызывающие стыд чувства, приводит его к внутреннему расколу, отчуждает от самого себя. Страх не соответствовать собственным стандартам и ожиданиям, которые он читает в глазах других, вынуждает Димсдейла ретироваться в «сумеречный» мир обмана, где идентичность — не более чем видимость. Обман становится знаком его стыда, который приходится прятать все более изощренно. Подобно многим нашим склонным к переживанию стыда пациентам, Димсдейл обречен обращаться к идеализации и нагруженным стыдом защитам, чтобы избежать горя, связанного с утратой (среди прочего) идеала «я»,— утратой, которая грозит унести с собой оставшуюся часть его существа[38].

Резюмируя, можно сказать, что Димсдейл, идеализируя себя через восприятие своей паствы, решает свою судьбу. Он обрекает себя на нестерпимый стыд и изоляцию. У него, как и у Эдипа, страх быть увиденным иначе, нежели могучим и великолепным, порождает стыд, а стыд ведет к обману, который, в конечном счете, побуждает к идеализации и способствует тому, что связанные со стыдом переживания оказываются невыносимыми.

Если стыд сопряжен с утратой связей с другими людьми, с утратой самой возможности этих связей, то он означает невыносимое одиночество, приводящее индивида к уничтожающему самоосуждению за непригодность жизни в каком-либо человеческом обществе, за своего рода отторжение его социальным организмом, изгнание из человеческой среды. Отсюда — предельная изоляция и трагедия героев Софокла, которые предпочитают умереть, но не принять ожидающее их бесчестье, и которых, казалось, лишь исключительно свободная воля приводит к саморазрушению.

«Алая буква» показывает нам путь к исследованию ряда взаимосвязанных тем, относящихся к динамике стыда, конфликтам стыда и трагизму. Это стыд и идеализация, стыд и ментализация,

---

[38] В «Алой букве», как и в «Царе Эдипе», то, что может быть узнано, и есть то, к чему индивид не слеп (слепота — не случайно столь глубокая тема у Софокла). Эдип и Димсдейл оба отказываются узнать себя; этот отказ, это сопротивление навлекают на них невыносимый позор в собственных глазах, неотвратимо приводят их к смерти.

стыд (символизированный, или ментализированный) как защита и стыд как зеркало (выставление напоказ собственного стыда, заставляющее других испытывать стыд). Это также стыд Эдипа — трагический стыд, или стыд тех, кто, отчаянно пытаясь избежать уготованного им стыда, создают себе репутацию в собственных и чужих глазах, в результате лишая себя всякой надежды быть узнанными. Так они навлекают на себя стыд в его самых уничтожающих формах, который больше не позволяет узнать в них человеческие существа, порождает остракизм и, в конечном счете, убивает. Таким образом, конфликты стыда Димсдейла — вместе с тревогами и страданием, которые они порождают,— фундаментально родственны конфликтам, составляющим суть греческой и вообще, как мне кажется, человеческой трагедии. Сделать эти конфликты более распознаваемыми и вместе с тем менее нестерпимыми — непростая задача анализа.

ЛИТЕРАТУРА

Adamson, J. (1999). Guardian of the inmost me. In *Scenes of Shame:Psychoanalysis, Shame and Writing,* ed. J. Adamson and H. Clark. Albany: SUNY Press, pp. 53–82.

Bion, W.R. (1959). Attacks on linking. *International Journal of Psychoanalysis* 40:308–318.

Conrad, J. (1911). *Under Western Eyes*. New York: Doubleday Anchor, 1963.

Ellison, R. (1952). *The Invisible Man*. New York: Vintage Books, 1990.

Fonagy, R., Gergely, G., Jurist, E. L. and Target, M. (2002). *Affect Regulation, Mentalization, and the Development of the Self*. New York: Other Press.

Freud, S. (1900). The interpretation of dreams. *Standard Edition* 4/5.

Hawthorne, N. (1850). *The Scarlet Letter*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Kilborne, B. (2002). *Disappearing Persons: Shame and Appearance*. Albany: SUNY Press.

Kilborne, B. (2004). Deceptively simple or simply deceptive: Shame and deceit. Unpublished manuscript.

Kohut, H. (1971). *The Analysis of the Self*. New York: International Universities Press.

Lacan, J. (1966). *Ecrits,* transl. A. Sheridan. New York: Norton.

Lansky, M. (1997). Envy as process. In *The Widening Scope of Shame,* ed. M. Lansky and A. Morrison. Hillsdale, N.J.: Analytic Press, pp. 327–338.

Lewis, H. B. (1971). *Shame and Guilt in Neurosis.* New York: International Universities Press.

Pirandello, L. (1904). *The Late Mania Pascal* transl. W. Weaver. London: Andre Deutsch, 1964.

Pirandello, L. (1926). *One, None and a Hundred Thousand,* transl. S. Putnam. New York: Dutton, 1933.

Pirandello, L. (1952). *Naked Masks: Five Plays by Luigi Pirandello,* ed. E. Bentley. New York: Dutton.

Sartre, J.-P. (1943). *Being and Nothingness,* transl. H. E. Barnes. New York: Citadel, 1964.

Sartre, J.-P. (1975). *The Emotions: Outline of a Theory*. Secaucus, N.J.: Citadel.

Sartre, J.-P. (1983). *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard.

Schilder, P. (1950). *The Image and Appearance of the Human Body*. New York: International Universities Press.

Schilder, P. (1972). Psychoanalytic remarks on *Alice in Wonderland* and Lewis Carroll. In *Aspects of Alice,* ed. R. Phillips. London: Gollanz.

Updike, J. (2001). Hawthorne down on the farm. *New York Review of Books,* August 9.

Wurmser, L. (1981). *The Mask of Shame*. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Wurmser, L. (1997). The shame about existing: A comment about the analysis of “moral” masochism. In *The Widening Scope of Shame,* ed. M. Lansky and A. Morrison. Hillsdale, N.J.: Analytic Press, pp. 367–382.

Wurmser, L. (1999). *The Power of the Inner Judge: Psychodynamic Treatment of the Severe Neuroses.* Northvale, N.J.: Aronson.

Wurmser, L. (2004). Abyss calls out to abyss: Oedipal shame, invisibility, and broken identity. *American Journal of Psychoanalysis* 63:299–316.

Научное издание

Серия
«Библиотека психоанализа»

Бенджамин Килборн

Исчезающие люди:
Стыд и внешний облик

Редактор — *Г. Ежова*
Обложка — *П. Ефремов*
Компьютерная верстка — *Н. Новикова*

ИД № 05006 от 07.06.01.
Сдано в набор 28.04.2007. Подписано в печать 28.05.2007.
Формат 60x90/16. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Petersburg. Печать офсетная.
Усл.-печ. л. 16,9. Уч.-изд. л. 13.4.
Тираж 2000 экз. Заказ № .

Издательство «Когито-Центр»
129366, Москва, ул. Ярославская, 13
тел./факс.: (495) 682-6102
E-mail: cogito@bk.ru
Интернет-магазин: www.cogito.msk.ru
Сайт издательства: www.cogito-centre.com

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Institute of Practical Psychology and Psychoanalysis
129366, Moscow, Yaroslavskaya St., 13
Institute of Psychology, Room 229
Tel/Fax: 8-(095)-682-11-14



Институт Практической Психологии и Психоанализа
129366, Москва, ул. Ярославская, д.13
Институт психологии РАН, к. 229
Тел./Факс: (095) 682-11-14

Институт Практической Психологии и Психоанализа

Государственная лицензия № 7024 от 23.05.2006 г.
Государственная аккредитация №0171 от 03.07.2006 г.

ПРОГРАММЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Особенностью программ является сочетание государственного образовательного стандарта и международных требований в подготовке практических психологов.

Специфика обучения, прежде всего, направлена на овладение учащимися практическими навыками консультативной и психотерапевтической работы.

(более 1720 часов тренингов, видео-тренингов и мастер-классов за три года обучения).

ПЕРВОЕ И ВТОРОЕ ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Специальность 030301.65 – Психология

Специализация — Психологическое консультирование

Принимаются лица не моложе 22 года с высшим, неполным высшим, а также на особых условиях со средне-специальным медицинским или педагогическим образованием.

Формы обучения: очно-заочная

Вечерняя — 4–5 раз в неделю с 17 до 21 ч.;

Дистанционная — 20-дневные сессии с отрывом от работы 3 раза в год.

Срок обучения: 3,5 и 4 года

Специальность 030302.65 — Клиническая психология

Специализация — Психологическая коррекция и психотерапия

Принимаются лица с высшим психологическим образованием.

Формы обучения 2 раза в неделю в первой половине дня

Срок обучения 3 года

Подготовка по специальности «Клиническая психология» основана на сотрудничестве с Докторской программой по клинической психологии Университета им. Дж. Вашингтона (США) и преподавательским составом кафедры Клинической психологии МГУ им. М. В. Ломоносова. Её отличием является синтез российской и американской клинической моделей обучения.

Программы специализации и профессиональной переподготовки

Все программы прошли государственную аккредитацию.

Обучение ведётся в соответствии с международными образовательными стандартами по психотерапии.

Психологическое консультирование и психотерапия

Психоаналитическая психотерапия, психоанализ

Системная семейная психотерапия

Аналитическая психология К. Г. Юнга
Танцевально-двигательная терапия

Данные учебные программы предназначены для лиц с профильным медицинским или психологическим образованием, уже имеющих практический опыт в области психологического консультирования.

Обучение длится 3 года, оно включает в себя включает в себя теоретические и клинические семинары, клиническую практику, супервизии, а также прохождение личной психотерапии.

Преподавателями являются лучшие отечественные и зарубежные специалисты — члены и кандидаты Международной психоаналитической ассоциации, Европейской федерации психоаналитической психотерапии, Международной ассоциации семейной терапии, Европейской ассоциации психотерапевтов, Европейской ассоциации терапии творческим выражением.

Выпускникам специализации предоставляется возможность продолжать своё образование в ряде международных психотерапевтических программ, с последующим вступлением в международные профессиональные ассоциации.

Программы дополнительного образования

Обучение осуществляется ведущими специалистами кафедр Института Практической Психологии и Психоанализа, имеющими большой стаж практической и преподавательской деятельности. Все учебные программы разрабатывались и успешно прошли многолетнюю апробацию в рамках базовых учебных программ института.

ТРЕНИНГИ И МАСТЕР-КЛАССЫ:

Блок 1. СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ПСИХОКОРРЕКЦИИ В ПСИХОТЕРАПИИ.

1. Составление «Психологического портрета» человека по его рисункам.
2. Системное индивидуальное консультирование.
3. Групповая работа с подростками.
4. Использование изобразительной деятельности в психотерапии и психокоррекции.
5. Искусство психотерапевтических консультаций: обучение через наблюдение.
6. Использование вопросов в психотерапии.
7. Работа с проблематикой созависимых отношений методами системной семейной психотерапии.
8. Работа с психосоматическим больным с точки зрения системного подхода.
9. Краткосрочное консультирование детей и их родителей.
10. Психология утраты и травмы.
11. Семейная история и наследство: метод генограммы в трансгенерационной психологии.
12. Краткосрочное психологическое консультирование в рамках 1–3 встреч.
13. Групповая психоаналитическая психотерапия.
14. Учёт особенностей мусульманской культуры в психотерапии.
15. Психологическое консультирование семейных пар.

Блок 2. ПСИХОЛОГ В БИЗНЕСЕ.

1. Технологии активных продаж.
2. Блестящая презентация. Психологические приемы и стратегии.
3. Эффективная работа на выставке.

После окончания тренинга слушатели получают сертификат участия.
Задать вопросы и оформить заявку можно по электронной почте: info@psychol.ru или по телефону 682-11-14.

Отличием Института Практической Психологии и Психоанализа является сочетание государственного образовательного стандарта и международных требований в подготовке психологов-консультантов и психотерапевтов. Программа обучения совершенствовалась в течение 16 лет и была отмечена Дипломом открытого конкурса вузов России в 2001 году. Она включает, как качественную академическую подготовку, отличающую отечественную психологию, так и всестороннее овладение практическими навыками по общемировым профессиональным методикам обучения.

Поэтому 50 дисциплин на двух программах высшего образования преподаётся сверх обязательного стандарта. В их создании принимали участие известные западные психоаналитические институты и психотерапевтические ассоциации. Особое внимание в обучении уделяется умению применять полученные знания в реальной ситуации. Так, на программе «Психология» общий объём только практических занятий составляет 1720 учебных часов. Они проводятся в форме: тренингов, видео-тренингов, мастер-классов. В основе концепции профессиональных воззрений учащихся лежат психоаналитический и системный подходы. Институт стал первым вузом, где оценка практических навыков консультативной работы с клиентом входит в выпускной экзамен и записывается на видеокамеру. Подготовка по специальности «Клиническая психология» основана на сотрудничестве с Докторской программой по клинической психологии Университета им. Дж. Вашингтона (США) и преподавательским составом кафедры Клинической психологии МГУ им. М. В. Ломоносова. Её отличием является синтез российской и американской клинической моделей обучения. Институт является базой для ряда международных образовательных психотерапевтических и психоаналитической программы.

Благодаря высоким требованиям к качеству обучения институт выдаёт государственные дипломы по всем обучаемым специальностям высшего образования, специализации и переподготовки.

АДРЕС:
129366, Москва, ул. Ярославская, д. 13, ком. 229
Тел./факс: (095) 682-11-14
м. «ВДНХ»
E-mail: info@psychol.ru
www.psychol.ru